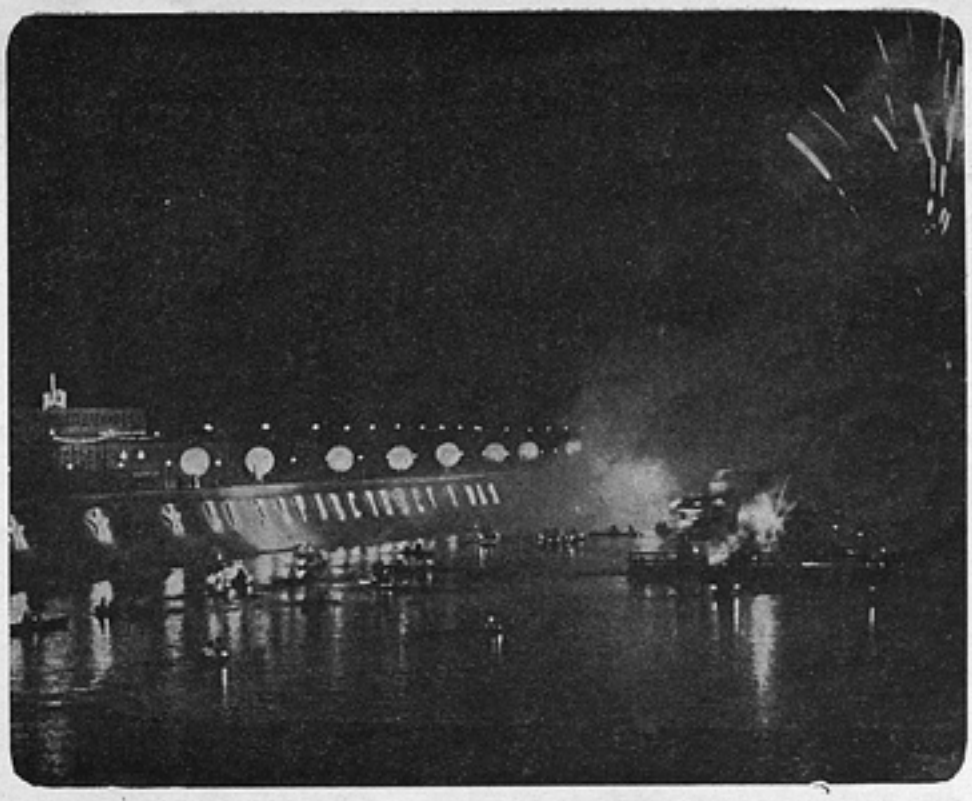
^ 4224/1

ИСКУССТВО
КИНО

5
1936

17

KINEO
NORMACOMBO



ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

А. МАЧЕРЕТ — Фильм о бдительности 3
И. ПЫРЬЕВ — Помнить о нашем зрителе 7
В. ПУДОВКИН — „Соловей-соловушко“ 12
Н. ОТТЕН — Действительность и фильм 16
Д. НИКОЛЬСКИЙ — Сюжеты 1936 года 21
Дневник „Искусства кино“ 29
К. ЮКОВ — К проблеме сценарного образа 32
Н. КЛАДО — Вокруг сюжета 40
С. ГЕРАСИМОВ — Актер и образ 49
А. ГОРЮНОВ — Работа над образом в кино и театре 51
С. АМАГЛОБЕЛИ — Дальние родственники 54
А. ПУЛЬВЕР — Музыка — элемент драматургии 55
А. ФЕВРАЛЬСКИЙ — Маяковский и кино 57
Ч. САБИНСКИЙ — Из записок старого киномастера 60
Хроника 64

МАЙ КИНОФОТОИЗДАТ 1936

Технический редактор Н. АУЗАН. Корректор А. БЕЛЬСКАЯ.
Уполномоченный Главлита Б-24913. Заказ типографии 794. Заказ издательства 32. Тираж 6 000. Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68.000 Сг. Ат. 62 x 94
Сдано в набор 19/IV 1936 г. Подписано к печати 5/V 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии Мособлполиграфа. Клише изготовлены в цинкографии „Известий ЦИК СССР и ВЦИК".

ФИЛЬМ О БДИТЕЛЬНОСТИ

А. МАЧЕРЕТ

Когда в тысячный раз мы повторяем, что искусство в нашей стране отстает от действительности, роста и потребностей людей, — это звучит трюизмом. Тем не менее это факт. Неприятный, но огромного значения факт, требующий к себе величайшего внимания.

Одной из причин этого отставания является боязнь творческого риска со стороны художника. Его держат в плену накопленные традиции и усвоенный опыт. Словом, весь с огромным трудом добытый багаж мастерства становится иной раз для самого обладателя его столь самодовлеющей целью, что, поглядывая на тему и материал новой вещи, художник поневоле прикидывает, в какой мере эти тема и материал могут стать выгодным зеркалом отражения его творчества.

Бывают темы, за которые ряд мастеров может взяться без всякого риска. Знакомые образы, понятия и вещи тянут к себе привычным обаянием, привлекают очертаниями испытанных чувств и многократно продуманных мыслей. К тому же мир представлений о жизни, созданный чужими произведениями искусства, иногда вытесняет из сознания художника живую жизнь.

Действительность между тем рождает беспрецедентные темы, чувства и мысли. Вступая в единоборство с ними, художник не ощущает за собой полчищ предшественников. И художник порой отступает.

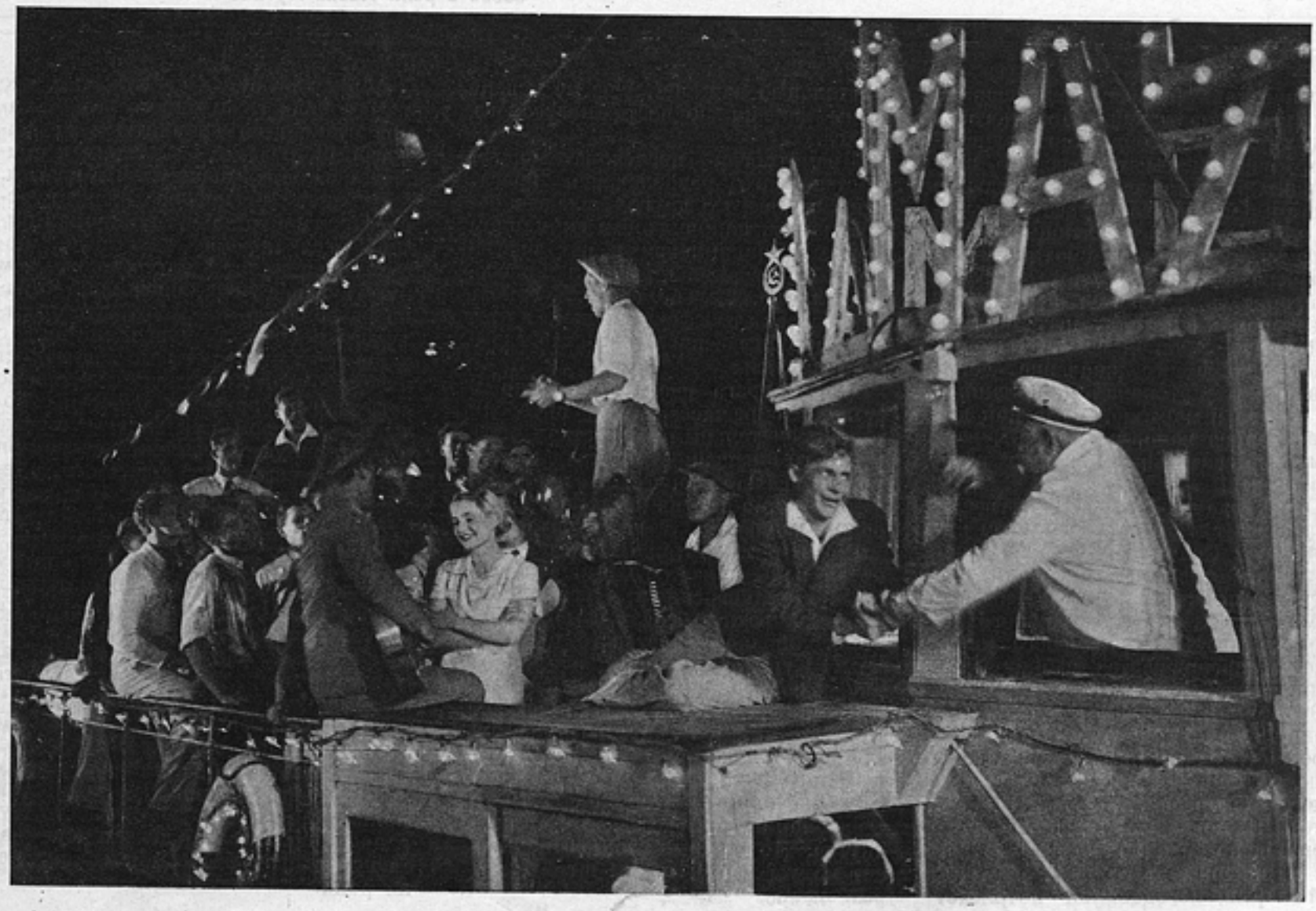
Жизнь рождает новые поводы радости и страдания, любви и ненависти, поражений и побед, и все это конкретное, наполненное живой кровью подлинности, яркое и красочное в действительности долгое время не претворяется в искусстве.

Испытываешь поэтому особую радость, когда мир, отраженный искусством, обогащается новыми пластами содержания, когда вчерашняя мысль сегодня становится образом, когда абстракция уступает место конкретности.

Именно на этом пути знаменательна удача фильма «Партийный билет». Пырьев и Виноградская сумели языком искусства рассказать о новых для искусства понятиях. Если такие явления, как ненависть к классовому врагу, способность классового врага маскироваться, вопросы классовой бдительности, партийности, партийного билета в жизни давным-давно являются величайшей реальностью, то для искусства они в значительной мере остаются понятиями, лишенными образной расшифровки. Партийный билет в фильме Пырьева и Виноградской перестает быть книжкой, обозначающей партийность, только лишь знаком партийной принадлежности. Он становится понятием волнующей силы. Он вмещает в себе всю страстность

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. Мосфильм



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. Мосфильм. На фото: засл. арт. Ада Войцик в роли Анны и арт. А. Абрикосов в роли Павла Куганова

героической борьбы большевиков. Он воскрешает тени прошлого, и они становятся образами величайшего социально-исторического значения. Срывается бытовая оболочка, и поток подлинного пафоса прорывает плотину серой обыденщины. Недаром в иной момент, смотря фильм Пырьева и Виноградской, партийный зритель хватается за карман, в котором хранится у него партийный билет. В такой момент он ощущает величайшее значение документа, который кажется сделанным из бумаги и картона, тогда как выкован он из воли, мыслей и чувств самых замечательных в мировой истории людей.

Очень удачна драматургия вещи. Она держит зрителя в огромном напряжении. Сначала начинаешь ощущать едва уловимые признаки тревоги. Ее причины кажутся непонятными — ведь ничего страшного не происходит. Однако тревога нарастает и превращается в ощущение надвигающейся трагедии.

Этот милый, сначала совсем обаятельный сибиряк Куганов скоро перестает нравиться советскому зрителю. Неприятные черточки сгущаются до пределов отвратительных пятен. И когда кажется, что уже превзойдено мерило грязи, мерзости и скверны этого человека, новый взрыв негодования потрясает зрительный зал: нет, еще не исчерпаны залежи подлости классового врага.

Драматургия последовательного, постепенного разоблачения врага, прикинувшегося другом, владеет безотказным, напряженным вниманием зрителя, накапливая в нем огромный взрывчатый материал классового гнева. Только арест Куганова разряжает атмосферу. Только в этот момент облегченно и радостно вздыхает зритель.

Образ врага сделан сценарно и выполнен режиссерски и актерски с исключительным богатством красок. Его жизненность и правдивость покоятся на творческой наблюдательности, а не на выдумке. Этот образ наблюден, а не вычитан.

Смело и талантливо играет Абрикосов роль кулацкого сынка Куганова. Самоуверенность, беспринципность, животный эгоизм, самодовольство, холодная черствость прикрыты у Куганова тонкой оболочкой внешнего обаяния. Темперамент актера время от времени прорывает эту оболочку, и тогда сквозь нее силой вулканического напряжения хлещет лава внутренней сущности врага. Она прорывается не сразу: то в интонации, то в жесте, то в мимике актера. Но каждый раз она привносит новую черту, новый штрих, новый нюанс.

Абрикосов сумел сделать так, что из безобидного и милого его Куганов становится неприятным и враждебным, позднее — мерзким и подлым, а в конце—ненавистным врагом.

Куганов прекрасно владеет искусством социальной мимикрии. Зритель все время чувствует, несмотря на то, что знает больше, чем действующие лица, насколько трудно разоблачить этого хитрого, увертливого и гнусного врага, который с удивительным умением заимствует внешние черты партийца и подлинно советского человека. Тонкость работы над образом как нельзя лучше демонстрируется репликой секретаря парторганизации: «Характер-то у тебя больно характерный». И зритель чувствует огромный, скрытый внутренний смысл этого замечания. Классовым чутьем вместе с секретарем ощущает он гнилостный материал Куганова. Но до поры, до времени зритель, как и секретарь, не в состоянии сформулировать, из чего складываются неприязнь и враждебность к этому человеку.

Высокое умение построить образ так, чтобы для зрителя осталась незаметной та грань, перейдя которую зритель вдруг с явной уверенностью понимает враждебную сущность Куганова, составляет величайшую заслугу авторов фильма и исполнителя роли.

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. Мосфильм. На фото: засл. арт. Ада Войцик в роли Анны и арт. А. Абрикосов в роли Павла Куганова

Работа Абрикосова необычайно гармонична задуманному сценарием образу Куганова. Иначе дело обстоит с образом Анны. Он разминулся с данными и трактовкой Ады Войцик. Войцик — прекрасная актриса, но ее актерские данные в большой мере предопределяют диапазон ее творчества. Ей свойственна драматичность. Она умеет быть выразительной в печали, она лирична, женственна, но в ней отсутствуют те данные, которые необходимы для того, чтобы создать образ задорной, крепкой, жизнерадостной молодой партийки, дочери потомственного пролетария.

Весь образ Войцик едва уловимыми нитями связывает Анну с обликом девушки-интеллигентки. Даже самая рафинированность ее страданий свидетельствует о каком-то внутреннем надломе, об отсутствии цельности. Между тем вся трагичность сценарной ситуации в том и состоит, что жертвой классового врага, жертвой его обмана становится здоровая, жизнерадостная, цельная современная советская девушка. Именно эти свойства Анны и должны были перевести конфликт из области личной драмы обманутой девушки в область трагического социального конфликта. То, что в картине жертвой врага становится не такая девушка, а существо, пусть положительное, но несколько слабовольное, чрезмерно лирическое и женственное, снижает ситуацию.

К тому же во всем облике Анны, такой, какой она получилась в фильме, есть некая предопределенность грядущего несчастья. Его как бы предвещают печальные глаза Войцик. Даже в моменты безмятежного счастья и радости эта печаль не оставляет Войцик и сообщается зрителю как предчувствие надвигающейся, словно рок, драмы. Рефлексия с самого начала ядовитой ржавчиной разъедает образ Анны. Ничего не подозревая, она тем не менее не отдается своему счастью радостно и безбоязненно. Печальная оглядка все время чувствуется в ней.

Когда Яша перед отъездом спрашивает Анну, счастлива ли она, и когда Анна отвечает ему на это, что счастлива, зритель не верит ответу Анны: глаза Войцик говорят о драме. О драме говорит все ее существо, когда машет она уезжающему Яше.

При такой трактовке получается ненужное осложнение основной темы. Выходит, что Анна поддалась не непосредственному чувству, а какому-то навождению, от которого она не имеет сил избавиться.

Зритель видит Анну страдающей еще тогда, когда для страдания у здорового, жизнерадостного, цельного человека не должно было бы быть никаких причин.

И тем не менее Войцик в целом создала интересный образ, ибо женственность, лиризм и интеллектуальная человеческая глубина пленяют зрителя своей непосредственностью и скупым нежным колоритом, свойственным творческому обаянию актрисы. Сцены печали, горя и внутренней решимости — лучшие у Войцик. Беда лишь в том, что она задалась неправильной задачей трактовки образа Анны как образа слабой женщины с мужественным сердцем. Между тем Анна по сценарию — здоровая и крепкая женщина с мужественным сердцем.

«Не смей на меня кричать, Яша!» — говорит в одном месте Войцик. Но и эту, казалось бы энергическую, реплику она передает в такой интонации, которая как бы свидетельствует о том, что так защищается слабая женщина, а не крепкий, мужественный человек. Между тем Войцик мастерски передает внутреннее состояние во всей его необъятной глубине. В последней сцене, когда Павел рассчитывает найти в Анне хоть остатки былого чувства и спрашивает ее, любит ли она его еще, Анна отвечает: «нет». Судорога омерзения сводит ее лицо, и в той интонации, с какой говорит это Войцик, чувствуется огромная, беспредельная

решимость освобождения от всего прошлого.

Образ Яши сценарно задуман и актерски трактуется в фильме значительно шаблоннее первых двух образов. Яша—довольно обычный в наших лентах образ молодого, положительного парня, порывистого и доброго, скромного и отважного. Он чуть простоват и наивен, но трогателен глубиной своего чувства к любимой девушке и беспредельной преданностью партии.

Работа актера Малеева не прибавила сколько-нибудь существенных черт индивидуализации образа. Он довольно точно воспроизвел сценарную задачу, сделав это в приятной, но не очень яркой манере. В иных местах он явно пережимает, злоупотребляя мимикой и жестом. Его мимика подчас переходит в гримасу, а жест — в судорогу.

Значительно интереснее образ секретаря парторганизации, ломающий шаблон, возникший в наших фильмах.

Засл. арт. Горюнов привлек в качестве основного средства выражения ласковую деловитость и насупленность деятельного и энергичного партийца, скрывающего под маской деловой озабоченности подлинную человечность и горячее сердце. Уже первое появление его на экране, сопровождающееся умной иронией, сквозящей в его поведении, делает образ секретаря теплым и приветливым. При этом Горюнов сумел возвыситься до подлинного волнения, до большой страстности в своей речи на партсобрании.

Прекрасно сделана также сцена, где секретарь парторганизации просит Анну принести ему партийный билет. Здесь все существо секретаря как бы изобличает собою справедливый гнев партии.

Очень хорошо удалось Пырьеву передать колорит рабочей семьи. Потомственный пролетарий в исполнении Антимонова выглядит тепло и привлекательно.

Значительная неудача постигла образ Марьи. С ее появлением на экране в картину врывается струя бытовщины и неприятной чувственности.

Пырьев правильно ощутил композицию вещи. Несмотря на обилие разговорного материала в картине, он сумел избежать нудной тягучести, свойственной разговорным фильмам. Пырьев сумел не забыть о кинематографе на протяжении всей картины. Он уверенно и по-хозяйски распорядился ритмом фильма. Обуздав свой темперамент в сценах, требующих внутренней сосредоточенности, он широко раскрыл ему двери в тех моментах, когда ритмическая медлительность развития действия грозила превратиться в скуку. Пырьев с большим умением преодолел обычную невыразительность так называемых проходных сцен и холодок экспозиций. Достаточно для этого вспомнить сцену на автокаре и проезд семьи по городу.

Особо хочется остановиться на одной из сцен, встретившей весьма разноречивый прием у кинематографистов. Речь идет о сцене грозы. Некоторые товарищи, придирчиво защищая подлинность заснимаемых в кино фактур и оскорбленные парой неудачных кадров снятого в павильоне ливня, склонны усмотреть во всей этой сцене чуть ли не вопиющую безвкусицу. Мне представляется это абсолютно неправильным. Сцена грозы очень интересна. Самое любопытное в ней то, что неуловимыми чертами режиссеру удалось довести до чувства зрителя ощущение совершившегося важного события. Этим событием является возникновение любви Анны к Павлу. Ни ею, ни им ничего об этом не говорится. Ни Павел, ни Анна ничем не выдают в этот момент своих чувств. Они как бы заняты только тем, что закрывают окна от хлынувшего ливня. И тем не менее зрителю ясно, что именно начиная с этого момента, участь Анны решена, что она полюбила Павла.

Это формирование чувства в Анне, труднейшая задача вызвать у зрителя понимание совершившегося события — переданы режиссером с необычайной тонкостью рядом ассоциативных нюансов.

В своей вещи Пырьев стал на позицию защиты в кино больших чувств и страстей. Свой жанр он отметил яркими вспышками человеческих чувств.

В нынешнем кинематографическом году «Партийный билет» — жанровый антипод прекрасной картины «Семеро смелых». Если в «Семеро смелых» Герасимов с величайшим тактом сумел добиться выражения сильных чувств и страстей через удивительную мягкость внешнего выражения, то в «Партийном билете» Пырьев стремится внешнее выражение чувств и настроений своих героев передать столь же сильным их внешним выражением. Он не стесняется полного голоса, широкого жеста и обильной мимики. И, надо отдать ему справедливость, в ряде моментов Пырьев умеет добиться выразительности своих средств без того, чтобы зритель был шокирован ими. И лишь иной раз, особенно в комедийных сценах с Яшей и в трагической ситуации финала (ползание Павла), чувство меры изменяло режиссеру, не опорачивая, впрочем, законности его приемов в целом.

Лучшим местом картины является труднейшая для режиссера сцена в парткоме (речь секретаря, Лукинишны, подсчет голосов за кадром, выход Анны из парткома, взгляд, которым обмениваются при выходе Анны из парткома Анна и Павел). Сцена эта и принадлежит к числу сцен наивысшей кинематографической выразительности.

Далеко не всюду удовлетворителен речевой материал. Невыразителен и нетипичен язык Павла. Все эти «Решай наше счастье сама», «Курите»? — Позволяю», «А зачем гитара?»—«Для мыслей» — никак не согласуются с речами Павла в партячейке да и в ряде других мест.

Желобинский свою музыку к картине написал откровенно иллюстративно, но просто, понятно и мелодично.

Фотография Солодкова, в целом хорошая, все же содержит в себе довольно сильную неровность между натурой и павильоном. К тому же она неодинакова по стилю, почему некоторые кадры (при этом наиболее эффектные в картине) производят впечатление снятых случайно и содержат в себе элемент самодовлеющей красивости, не подчиненной общему стилю картины

ПОМНИТЬ О НАШЕМ ЗРИТЕЛЕ

И. ПЫРЬЕВ

К революционной бдительности и ненависти к врагу призывает зрителя наш фильм «Партийный билет».

Еще приступая к работе над этим фильмом, мы со сценаристкой Катериной Виноградской поставили себе задачу создать в этом фильме помимо ряда положительных образов сегодняшнего дня ярко наступательный образ врага.

Нам хотелось, чтобы враг был совершенно реальным; нам хотелось, чтобы зритель понял и изучил опознавательные знаки хорошо замаскированного, хорошо скрывающего свою наступательную тактику врага. Работая над фильмом, я убедился, что создать образ врага во всей полноте его психологии, во всей полноте его действия — так же трудно, как дать образ героя сегодняшнего дня, которого мы каждый день встречаем перед собою, ибо враг гораздо дальше от нас, чем наши положительные герои.

Малейшая ходульность, малейший штамп в образе врага неизбежно привели бы нас к тому, что враг прозвучал бы для зрителей неубедительно, что зритель не поверил бы этому врагу, не поверил бы в его силу, наступательную тактику, и тогда получился бы обратный эффект: положительная часть наших героев оказалась бы не только мало убедительной, но и неумной...

От активных действий отрицательного героя всегда выигрывает противопоставление положительного, причем сила убедительности врага только тогда будет яркой и полной обличительной силы, когда главный создатель этого образа не будет нейтральным в той огромной повседневной борьбе за социализм, которая идет в нашей стране.

Образ врага Павла Куганова хотелось сделать таким, чтобы зритель, уходя из зала, уносил с собою чувство жесточайшей ненависти, которая заострила бы его бдительность и заставила бы быть настороженным и осмотрительным. Мне хотелось, чтобы зритель, увидя с экрана тактику врага, сумел с помощью усвоенных им опознавательных знаков обнаружить Кугановых и на своем участке социалистического строительства.

Думаем, что в отношении врага, в отношении образа Куганова наша работа увенчалась успехом.

Какие же задачи я вместе с актерами поставил перед собою в отношении положительных героев нашего фильма?

Анна. Вот образ — наиболее трудный и сложный из всех образов фильма. И хотя на нем и на Павле Куганове строится весь фильм, но он взят в сценарии изолированным от общественной и партийной работы и сужен до пределов личных взаимоотношений между Яшей и Павлом.

Роль Анны не давала актеру достаточных красок для зарисовки убедительно-правдивого образа нашей молодой партийки, которую партийный комитет ценит, любит и с которой партия с такой болью расставалась.

Мы себе не представляли и не думали никогда, что образ Анны должен быть тем типом весельчака-комсомолки, такой вечно улыбающейся «своей девушки», каких много уже есть в наших фильмах.

Мы прежде всего были заинтересованы в том, чтобы в Анне была показана глубина ее человеческих чувств; чтобы в Анне был показан интеллект нашей женщины; чтобы в ней, несмотря на отсутствие этого в сценарии, зритель чувствовал общественницу-партийку и хорошую производственницу, растущую и повышающую свою технику; чтобы она была совершенно простой, простой не по линии примитива, а по линии восприятия ее как образа нашей советской женщины.

В первоначальном виде фильма и сценария мы в отношении образа Анны уходили после разоблачения ею врага к психологическим переживаниям, мелодраматизировали ее переживания. Анна убивала Павла своей рукой и этим самым совершала еще более тягчайшую ошибку перед партией и государством.

Партия и руководители нашей советской кинематографии совершенно правильно указали нам на необходимость изменения такого конца в образе Анны. И действительно, сейчас, когда присутствуешь на просмотрах зрителями фильма, то понимаешь, насколько это указание было правильным, насколько оно было прозорливым и художественно-политически верным.

В Федоре Ивановиче—секретаре парткома—нам прежде всего хотелось видеть человека с большими внутренними качествами, который понимает все нужды людей партийной организации своего предприятия, человека умного, человека, который в сильной и страстной речи Павла Куганова о бдительности сумел уловить вражеское, человека, который, несмотря на большую любовь к Анне, сумел совершенно правильно довести до конца ее исключение из партии.

Федор Иванович к каждому человеку своей организации, своего завода относится так, как должен относиться настоящий секретарь парткома.

В сценарии эта роль была маленькой эпизодической проходной ролью секретаря, который во время исключения Анны из партии голосовал и подсчитывал голоса, кто за, кто против исключения Анны, а в процессе работы над фильмом мы вместе с актерами старались из этого маленького эпизодика сделать необходимый для фильма большой отличительный (от многих других, уже имеющихся в кинематографии и смежных искусствах) образ секретаря.

Товарищи из руководства фабрики нас предупреждали, что «у вас секретарь парткома неправильный: он-де слишком неуклюжий, ходит вразвалку, нет в нем этакой «мужественности» (я бы сказал, этакой железобетонности), но мы считали и считаем, что те качества характера, которые мы придали Федору Ивановичу, — правильные и необходимые качества в общей конструкции, в общем ансамбле нашего фильма.

Яша — это еще не оформившийся в жизни паренек. Но это замечательный парень, с открытым сердцем, с настоящей любовью к Анне. Это парень, который, встречая первого попавшегося ему человека, от широты душевной улыбается ему, предлагает ему закурить и ведет его к себе ночевать. Это происходит потому, что Яша счастлив и хорошо себя чувствует в нашей стране. И он, полный этих замечательных чувств, хочет, чтобы и другие люди, стоящие рядом с ним, тоже были счастливы, тоже чувствовали себя так же замечательно, как и он.

Но очень часто враги вот этим замечательным качеством человека нашей страны пользуются. И Яша, открыв себя целиком для дружбы с Павлом, для дружбы с человеком, которого он недостаточно знал и не проверил, делает ошибку, которая приводит его к личной драме.

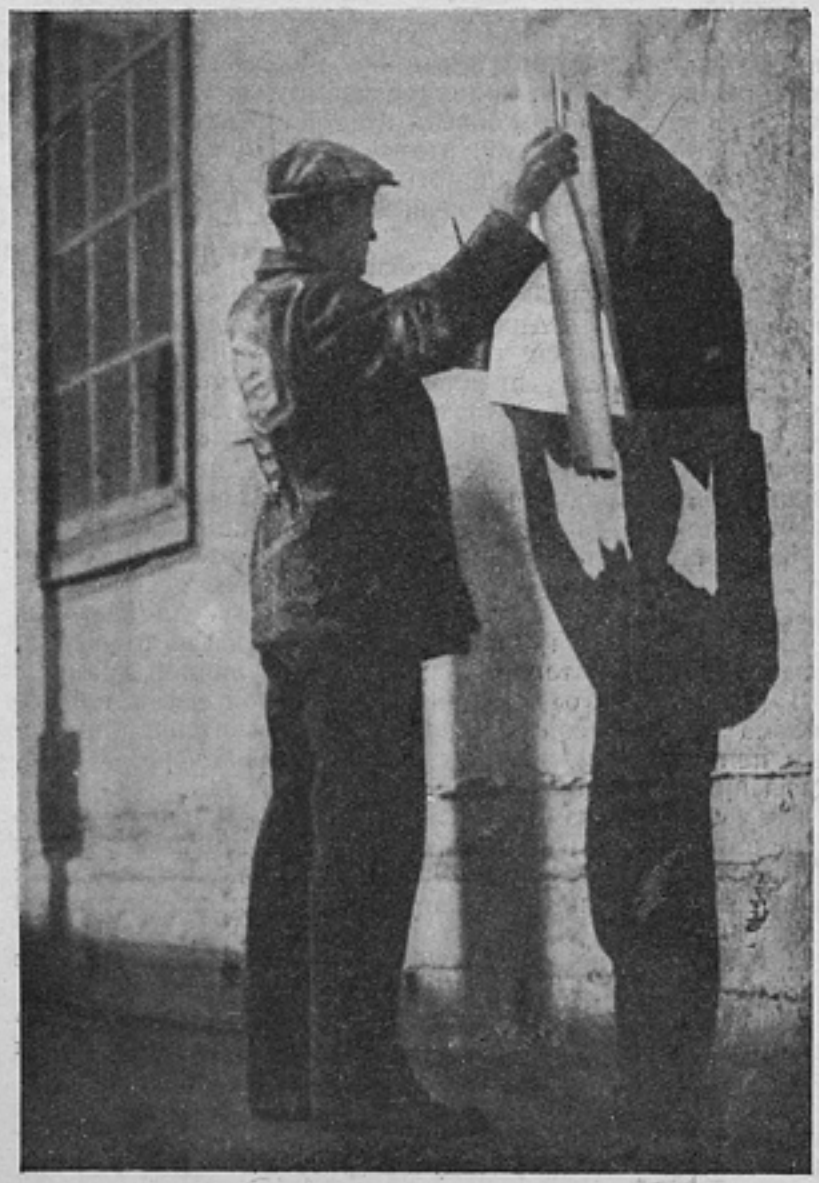
И вот этот не оформившийся в первой части нашего фильма паренек совершенно другим, разительно отличным появляется во второй части сценария через 3 года, когда он возвращается из колхоза.

Тут задача была показать, что Яша уже не тот, что Яша окреп не только физически, но и морально, и как партиец и как человек. И совершенно по-другому, как надлежит настоящему партийцу, разговаривает он с Павлом и разоблачает его.

Вот вкратце наши трактовки всех основных образов и героев нашего фильма.

Когда мы задумывали фильм, то мы хотели сделать его средствами простыми, суровыми и совершенно ясными для зрителя.

Большая идея нашего фильма, ее большая насыщенность не позволили к нему подойти с тех позиций, какими делались мои предыдущие работы.



Большая идея этого фильма диктовала отличительные методы работы и в плане режиссерской, и в плане непосредственной работы с актерами, и в плане композиции и монтажа.

Задача была поставлена такая, что основными двигателями и носителями этой большой идеи являются образы, являются люди, и режиссерская работа в этом фильме должна свестись к тому, чтобы на экране зритель увидел во всем объеме и со всех сторон актера и не замечал режиссера. Не замечал обычного режиссерского росчерка, не почерка. Почерки у наших режиссеров должны быть свои, а вот росчерки после своей фамилии — такие росчерки во многих наших фильмах имеются в каждом кадре, имеются на лице и в движениях актера. И эти росчерки закрывали и закрывают собою актерскую работу и мешают донести до зрителя замечательные душевно-эмоциональные качества наших образов.

Во время беседы с актерами я говорил им: «Вы будете самыми главными и самыми первыми во всей нашей работе. Со зрителем разговаривать будете вы, вы будете нести для зрителя большую идею нашего фильма, а я буду стоять за вашей спиной и направлять вас. Мне неважно, что потом какой-нибудь киноэстет скажет: «В фильме не чувствуется, видите ли, руки режиссера, нет блеска монтажного мастерства, мало деталей, нет обнаженного действия и т. д.».

Вот так, я указывал им, будут говорить многие товарищи кинематографисты. Но нас с вами прежде всего и раньше всего, товарищи актеры, должно интересовать то, что скажет зритель, и зритель для нас с вами будет самым главным и основным судьей.

И вот сейчас, когда смотришь вместе со зрителем фильм «Партийный билет», то делаешь для себя, как для художника, необходимые выводы для своей дальнейшей творческой работы.

Выводы эти таковы: каждый художник нашей страны, приступая к работе над произведением, всегда должен прежде всего знать, понимать и чувствовать, в какой стране он живет и в какой ответственнейший момент для страны он делает свое произведение, для кого он работает, для какого зрителя, читателя он делает свое произведение.

Отсюда, когда он поставит эти необходимые для художника вопросы и решит их, то придет к необходимому выводу и будет брать тему, идею, произведение — не только те, которые его в данный момент, только его, как художника, увлекают, но он осмотрится и подумает: а будет ли эта тема и идея биться в унисон строительству нашей страны, биться в унисон с делом сегодняшнего дня, и этим самым будет ли эта тема, идея, необходимейшая для миллионов зрителей, будет ли эта тема, когда художник претворит ее в произведение, в образы, в картину, достаточно глубока и правильна, чтобы захватить не только какую-нибудь кучку творческих товарищей, но всю массу наших советских зрителей.

И когда он найдет такую тему и загорится ею, полюбит ее, то он должен поставить перед собою вопрос: какими методами, какими ресурсами должна быть выражена эта тема, потому что те товарищи, которые думают, что можно итти от методов, от стиля своей работы к теме, а не от темы к методу, — эти товарищи ошибаются.

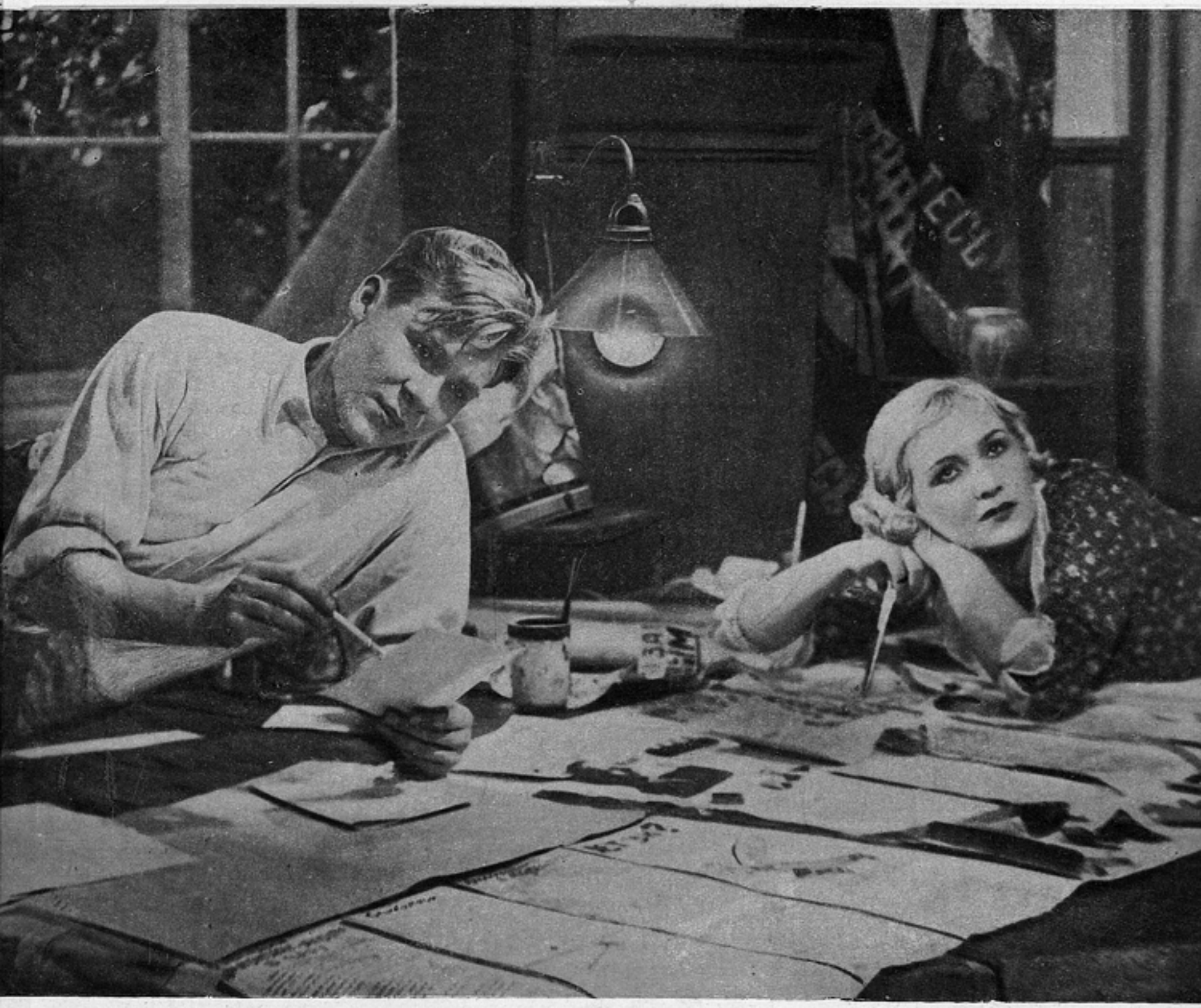
Вот почему, приступая к «Партийному билету», мы совершенно естественно задумались: какими же методами можно решить эту глубокую, волнующую тему, тему классовой бдительности, тему революционной бдительности.

И перед нами стало решение, что здесь не будут терпимы мельчание, излишняя детализация, короткий, быстрый монтаж, напыщенные фразы и фразы, сказанные камерным полушопотом.

Мы пришли к заключению, что наилучшим выразителем поставленной перед нами задачи будет актер-человек.

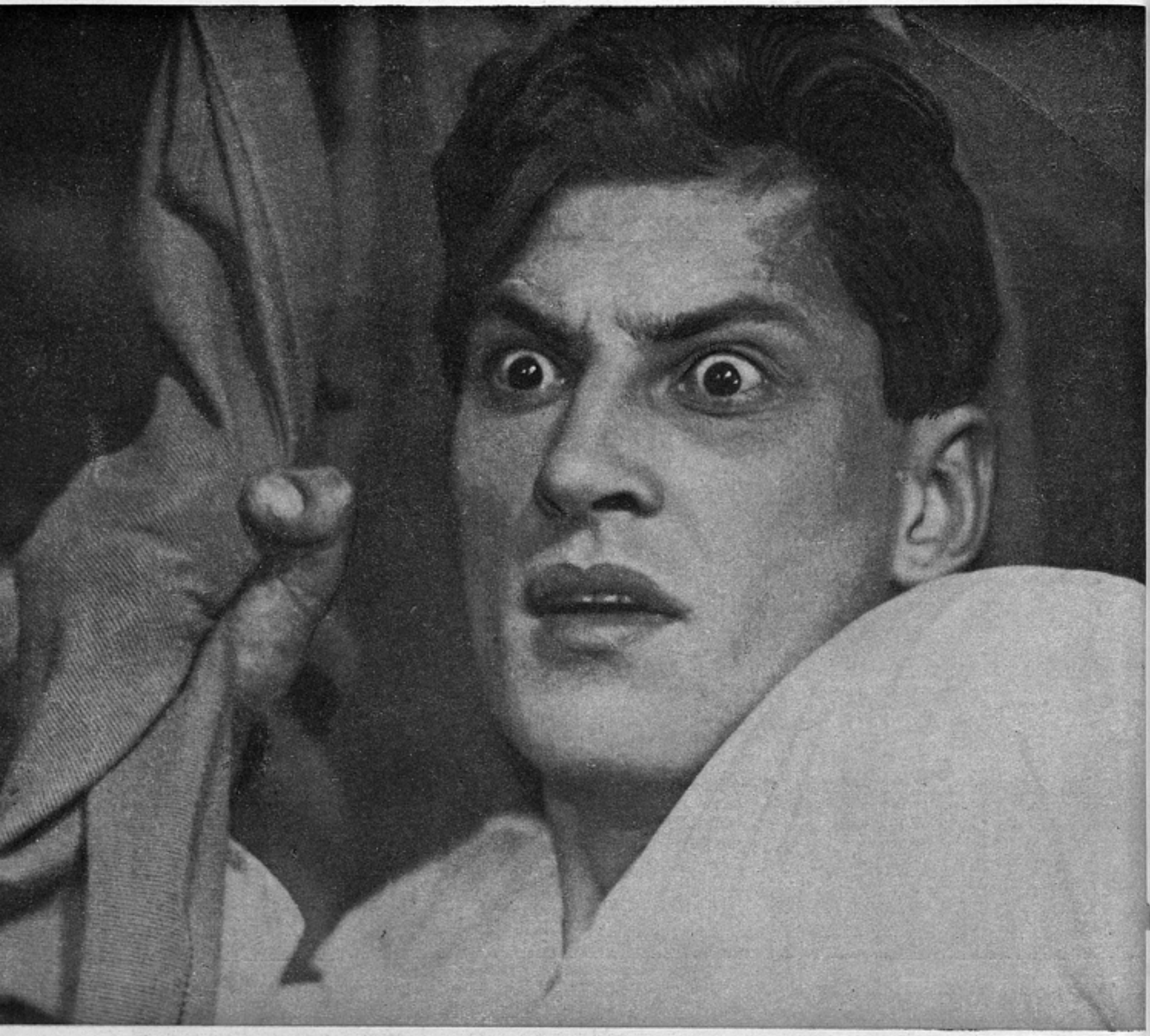
Не детали, не статические повороты, ракурсы поставленных перед аппаратом статистов, не сугубый излом в мизансценах, не импрессионистическое построение кадра — не это все главное. Главное — человек, главное — актер, который своей работой, руководимый режиссером-постановщиком, должен вскрывать образ.

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ». Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. Мосфильм. На фото: внизу арт. А. Абрикосов в роли Павла Куганова; вверху засл. арт. Ада Войцик в роли Анны и засл. арт. А. Горюнов в роли секретаря парткома



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. Мосфильм. На фото: засл. арт. Ада Войцик в роли Анны и арт. И. Малеев в роли Яши



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. На фото: арт. А. Абрикосов в роли Павла Куганова. Мосфильм

Вот что необходимо делать и актеру и режиссеру. Режиссер должен быть руководителем, педагогом. Он должен через актера, через работаемый актером образ донести кристаллически-ясной идею своего произведения до зрителя.

Режиссер со своими актерами должен до конца исчерпать страсть и характер создаваемых им образов.

Только при таких качествах работы над образом фильм будет волнующим, мобилизующим. Только при таких качествах работы над образом можно сломать перегородку, существующую между зрителем и художником-режиссером. А перегородка должна быть сломана.

Мы должны знать и понимать, чего хочет от нас наш многомиллионный зритель, потому что прошло то время, когда говорили: «Зритель, дескать, еще сыроват, зритель, дескать, не все понимает, нельзя итти на поводу у зрителя», «что мне зритель, — для меня важно, что скажут наши творческие работники».

Это время прошло. Надо понять, что зритель неизмеримо вырос, что очень часто художнику необходимо тянуться до зрителя, до его знаний, до его понимания эпохи, до его понимания нашей действительности. Похлопывание зрителя по плечу с «высоты искусства» необходимо изжить. Необходимо понять, что все, что мы делаем, каждый шаг нашей работы, каждый кусок нашего чувства, каждый кусок наших мечтаний—это все должно быть направлено к зрителю. И это все он должен понять, усвоить, и то, что ты ему показываешь, должно быть доступным, близким и народным.

Надо ломать перегородки! Пусть они даже у вас самые тонкие, пусть даже это будет стекло, через которое зритель видит все от начала до конца, разбирает, но кое-что недопонимает. Надо выходить к зрителю лицом к лицу, разговаривать с ним понятным, простым языком, языком, который взволнует его, языком, который мобилизует его.

Пусть наши актеры находятся не сзади нас. Давайте выдвигать их вперед, к зрителю.

Нет большей радости как радость полного понимания твоего произведения зрителем. Не радуешься так, когда читаешь хороший сценарий; не радуешься так, когда присутствуешь на хвалебных творческих дискуссиях; не радуешься за успех своего произведения так, как радуешься тогда, когда сидишь в гуще зрительской массы и чувствуешь, что зритель волнуется, смеется, ненавидит, торжествует, плачет.

И тогда ты, виновник его волнений и радостей; счастлив, что он понимает твое произведение.

Но когда чувствуешь, что зритель холоден; когда чувствуешь, что в сильных местах произведения он кашляет, шепчется, разговаривает и явно не удовлетворен, — это самое ужасное для художника ощущение, которое он испытывает в своей жизни в искусстве.

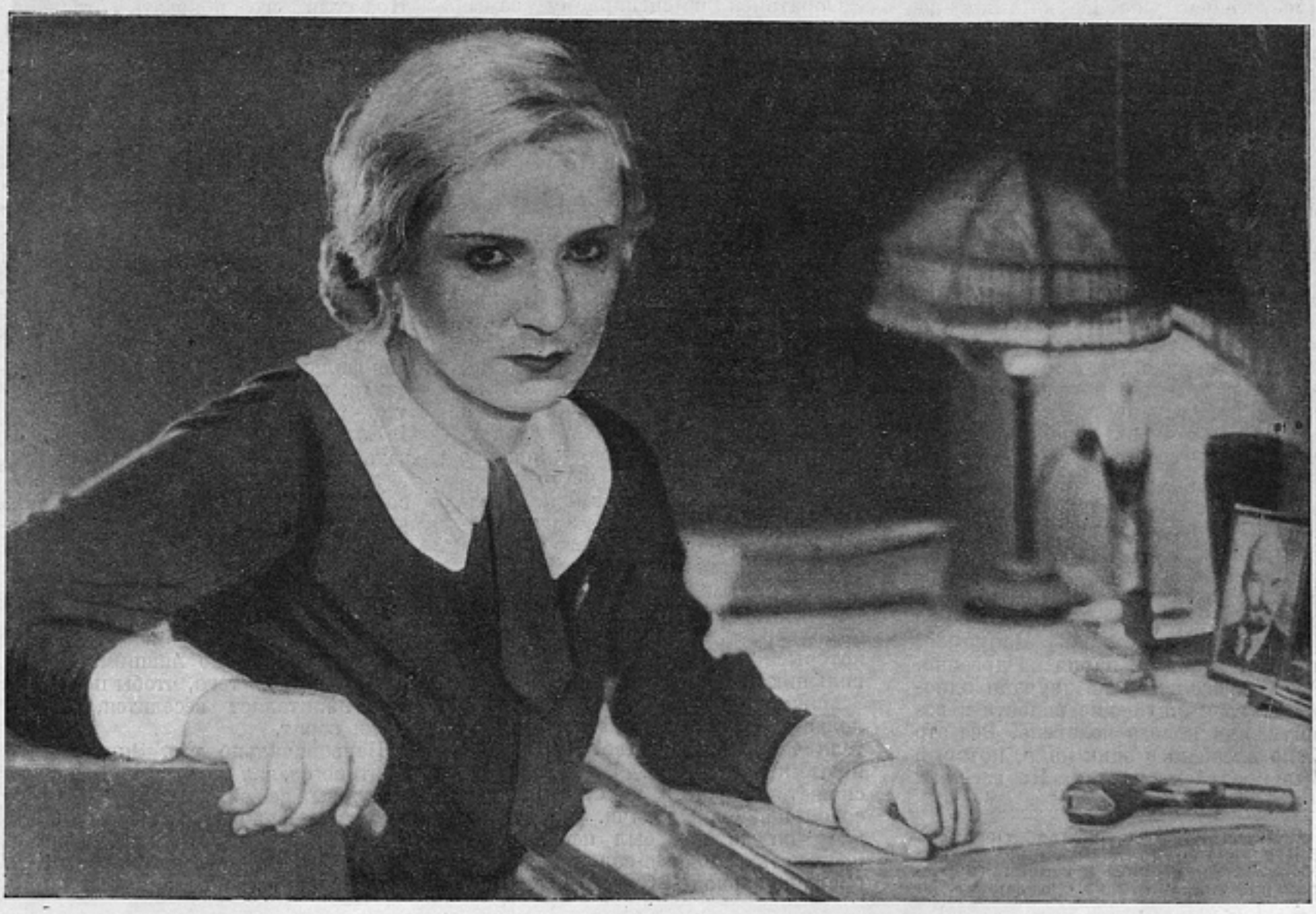
У нас есть и такие творческие работники, которые, оголив идею своего произведения, превратив ее в схему, пускают гулять ее одну-одинешенькую к зрителю, прячась за ней вместе со своими актерами. Тогда результат получается еще хуже.

Но у нас есть и много таких творческих работников, которые пытаются в своей работе шагать впереди идеи своего произведения, тащат ее на «аркане» режиссерского мастерства. Тогда идея остается на экране, а зритель в зале сидит холодный, хотя эти фильмы большой аудиторией наших творческих работников были признаны. Об этих фильмах много дискутировали. Мы в этих фильмах восхищались необычайной выдумкой, великолепным монтажом, замечательным звуком. И мы, как производственники, говорили: «Какое изумительное мастерство».

И когда такой фильм попадает на экран, то мы часто не понимаем, что же происходит, почему зритель не понимает этого фильма. Ведь это замечательное произведение! И над этим необходимо очень многим и многим задуматься и понять, что произведение будет только тогда действительно ценным, когда оно будет доступным, когда оно будет народным.

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Сценарий К. Виноградской. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Солодков. На фото: засл. арт. Ада Войцик в роли Анны. Мосфильм



„СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО“*

В. ПУДОВКИН

Когда речь идет о больших партийных задачах, стоящих перед искусством, когда речь идет о помощи партии в ее колоссальной работе, то под содержанием произведения искусства нужно подразумевать не только то, что можно изложить словами, что вытекает из сюжета, из поведения и поступков действующих лиц. Нет. — К содержанию относится также и то, каким образом формально разрешает режиссер все стоящие перед ним даже самые маленькие задачи. Это тоже входит в содержание картины, определяет степень партийности картины, определяет степень ее идейности.

Сказанное не является теоретическим измышлением. Оно может быть подкреплено конкретными и ясными, всем нам знакомыми примерами. Советская кинематография имеет сейчас уже две картины, на которые мы можем прочным образом опираться и на основе их строить критику своих произведений. Это «Чапаев» и «Мы из Кронштадта». Эти две картины сейчас подняты очень высоко как зрителем, так и нашей партией, и нам нужно с особенной остротой, с особенным вниманием просмотреть наши работы, исходя из оценки этих больших произведений.

Критические статьи «Правды» помогают нам ясно разобраться в тех недостатках, которые у нас были, и ясно видеть то, что мы должны делать в будущем. Поэтому понятно, что наша критика преследует те же самые задачи: помочь товарищу и через эту помощь товарищу помогать самому себе.

Вспомним творческий путь режиссера Экка. Мы знаем, что картина «Путевка в жизнь» имела очень большой успех. Можно указать на ряд отдельных моментов в этой картине, которые были прекрасно сделаны в смысле слияния формы с большим содержанием. Например, поездка молодого парня на дрезине. Разве в его песне не звучали одновременно и ощущение радости и все ощущения нового человека. Все это было вложено в один кадр, который был прекрасно сделан. Но все-таки «Путевка в жизнь» имела существенные недостатки. Они заключались в гипертрофии целого ряда эпизодов, вроде пьянки у вора. В фильме был перегиб в сторону романтики хулиганства, романтики беспризорничества.

В новой своей работе режиссер Экк должен был бы исходить из того, что обусловило успех его «Путевки в жизнь»: из показа новых людей, большой идейности содержания, приближавшей картину к разрешению партийных задач. Этого тов. Экк, к сожалению, не понял. Наоборот, он решил, что успех «Путевки в жизнь» обусловили те эпизоды фильма, которые вызывали дешевый отзыв зрительного зала, и как раз то отрицательное, что было в «Путевке», тов. Экк развил в «Соловье-соловушке».

Обратимся к сценарному замыслу фильма. Можно ли сказать, что в сценарии тов. Экк поставил перед собой те большие, глубокие задачи, решения которых требует сейчас партия от искусства?

На этот вопрос приходится дать отрицательный ответ. Несомненно, что сценарий фильма страдает поверхностностью. Основное внимание автора было уделено на чисто сюжетное и при том мелодраматическое построение этого произведения. Я не специалист по теории литературы, но могу сказать, что в мелодраме превалируют не глубокая обрисовка действующих лиц, а сюжетно-впечатляющие моменты. Допустим, что тов. Экк поставил перед собой цель создать мелодраму. Но в конечном счете понятие мелодрамы — понятие чисто формальное, и в угоду ему мы не имеем права подменять в произведении образы людей пустыми, ничего не говорящими зрителю персонажами.

С огромным волнением мы смотрим фильм «Мы из Кронштадта». С волнением и гордостью за людей, которые отдали свою жизнь за революцию.

Можно ли сказать, что герои «Соловья-соловушки» вызывают у зрителя такое же чувство? К сожалению, нельзя. Тов. Экк вероятно скажет, что он и не ставил перед собой подобной задачи. Но эту задачу он должен был перед собой поставить. «Соловей-соловушко» отображает период 1910—1912 гг. В это время были замечательные женщины, замечательные люди, боровшиеся за революцию. А тов. Экк показал нам в своем фильме таких женщин, которые не вызывают ни достаточного уважения к себе, ни гордости за них.

В жертву голому формальному трюку нельзя приносить образы, характеры людей. А именно так поступил тов. Экк в тех кадрах «Соловья-соловушки»,где женщины бьют жандармов, топят их в лужах. Если показать эти кадры отдельно, то зрители будут смеяться потому, что в основу их положен голый трюк. Для сравнения вспомним эпизод из фильма «Мы из Кронштадта», где матрос встречается с красноармейцем, которого он все время считает своим врагом, и целуется с ним. Зрители смеются, смотря этот кадр. Но если его показать отдельно, то никто не засмеется. Здесь смех вызван глубочайшей мыслью, проведенной через всю картину.

Сюжетное построение «Соловья-соловушки» — очень несложно. На фабрике происходит пожар, который организован капиталистом. Капиталист поджигает фабрику, губит десятки рабочих и на этом создает себе состояние. Рабочие не выдерживают зверской эксплоатации и подымают восстание. Такой фильм нужен, и всякий рабочий с интересом смотрел бы его. Но у тов. Экка важнейшие политические события фильма обросли эпизодами бала, танго, пьяной казармы, изнасилования, похорон и т. д.

Если тов. Экку надо было показать в своей картине бал, то следовало это сделать иначе. В «Соловье-соловушке» эпизод бала сделан так, что нам ясным становится стремление режиссера создать определенную реакцию зрителей, основанную на моментах чисто сексуального характера.

Эпизод танго. И эпизод этот является совершенно лишним. Он создан лишь для того, чтобы показать, что капиталист веселится, когда люди горят.

Первоначально тов. Экк в своей картине сделал еще много подобных ненужных вещей. Так, в эпизоде бала была еще французская песенка, которую пела пьяная проститутка, Лузнецов ударял свою жену и т. д. Я меньше всего стремлюсь приди-

---

* Статья является переработкой речи В. Пудовкина на дискуссии о фильме «Соловей-Соловушко» в секции творческих работников студии «Рот-фронт».

«СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО»

Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов Межрабпомфильм. На фото: арт. А. Корсаков в роли мастера и арт. В. Ивашева в роли Груни

«СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО» **Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов. На фото: арт. Г. Егорова в роли жены Лузнецова и арт. В. Аталов в роли Лузнецова. Межрабпомфильм**

раться к отдельным кадрам. Я хочу поднять этот вопрос на принципиальную высоту. Режиссер Экк, трактуя определенным образом эпизоды своего фильма, развивает не то, что должно помочь нашему зрителю в его социальном и эстетическом воспитании.

Эпизод похорон. В этом эпизоде тов. Экк без чувства меры показывает зрителю, как хоронят погибших рабочих: он слишком акцентирует на панихиде, плаче, «вечной памяти». Все это сделано для того, чтобы средствами мелодрамы воздействовать на зрителя.

Эпизод пьяного барака. Тов. Экк хочет назвать свой фильм «памятником безвестным борцам за дело революции». Но «безвестные борцы» у него вечером пьют, а утром читают листовки и идут на восстание. Все это ложно и неправильно.

Эпизод изнасилования. Он также чрезмерно развит режиссером. Груня послала баб бастовать и ушла мыть полы к мастеру. Режиссер тщательно, монтажно разрабатывает сластолюбивого мастера, который собирается изнасиловать девушку. Это ничего не дает ни образу Груни, ни для развития сюжета. Можно было сделать так: в момент, когда Груня вынимает прокламацию, врываются женщины, и тогда зритель не заметит, что Груня была на кровати. Но шаг за шагом подводить ее к кровати и ставить перед зрителем вопрос — успеет ли раздеть Груню мастер или работницы во-время добегут, — этого конечно не следовало делать режиссеру.

Оценивая актерское мастерство, мне кажется, что нельзя также говорить о полноценности работы актеров. Нельзя прежде всего потому, что работа актера подчинена в значительной мере формальным установкам режиссера.

До середины картины я вообще не видел Ивашевой как актрисы. Ничего, кроме розового лица и различных сочетаний цвета с ее голубыми глазами. Однако далее я заметил куски, в которых она демонстрирует упрямство и волю. Хорошо разработан кусок, в котором она плачет, прощаясь с матерью. Очень четко сделан эпизод с вазой. Тут конечно много зависело и от работы режиссера с актрисой. Но все же эту работу в целом нельзя признать правильной. Тов. Экк очень часто схематично подходит к актеру. Во многих местах речь актера звучит деревянно, как, например, реплики Карначихи.

Больше всего в фильме удались эпизодические роли.

Специально следует остановиться на работе Максимовой. Это единственная актриса в фильме, которой я верю, которая по-настоящему, хотя и не всегда совсем сознательно, творчески работает над образом.

Режиссер Экк работал не в плане создания образов, а стремясь создать характерный типаж. Поэтому актерская работа в фильме часто находится на грани с трюком.

Работа тов. Экка над цветом кажется мне несомненно положительной. Цветная картина сделана при довольно ограниченных технических возможностях, и сделана неплохо. Первые шаги в работе над цветным фильмом требовали большого напряжения, организационных способностей, терпения и упорства. Эти качества нашлись у тов. Экка. Ценно, что тов. Экк не бросает своей работы, что он думает работать сейчас над трехцветкой, ставит задачу создания объемного кино. Из недостатков работы тов. Экка над

Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов.
Межрабпомфильм

цветом следует указать на то, что в ряде мест цвет грубо натуралистически воздействует на зрителя, как в эпизодах панихиды и изнасилования.

Мы спрашиваем тов. Экка, почему в сцене насилия мастера над девушкой простота формы сведена до примитива, до натурализма?

Для того чтобы все это было более понятно, надо несколько раз вернуться к этому насилию мастера над девушкой?

Скажите, тов. Экк, что это—правда с большой буквы? Что это — народность? Что это — типическое? Ни то, ни другое, ни третье!

Мы в конечном счете, тов. Экк, хотим видеть эти большие слова, о которых вы говорили, и правду, и типическое, и народность не только в вашем замысле, не только в том, что вы вкладывали и собирались вложить в три серии, не только в сценарии, не только в отдельных эпизодах. Мы хотим видеть все это в каждом кадре вашего фильма.

У тов. Экка в фильме есть ряд мест, грех которых не в том, что они растянуты, а в том, что их смысловое содержание — неверно.

Твердо это можно сказать по поводу барака. В бараке пьяная оргия могла быть целиком изъята. Это дело очень простое. Это означает, что следовало начать движение с панорамы, когда женщины лежат на постелях, и затем перейти к Груньке. Затем все время идет пение, начинается «соловей», собираются к Груньке женщины. Кончился «соловей», входит мастер. Мастер сказал свое последнее слово, мастера увели из кадра. Шлюз—ни ног, ни пьянки. Появляется на фоне продолжающегося пения Воронов. Разговор, монтаж плана Воронова и Груньки. Перебивки этого не требует, монтировка идет все время сама собой и естественно, и затем кадр, который идет в затемнение. Это затемнение надо сделать на Груньке. Оргию всю убрать. Ни одного момента пьянки остаться не должно.

Тов. Экку следует еще и еще раз просмотреть, продумать свою работу. И не только это. Тов. Экк обязан пересмотреть принципиально, отбросить все не наше, чуждое, вредное в своем творчестве.

Мы хотим, чтобы тов. Экк убрал эти явления с экрана своими собственными руками, и хотим его ясного, отчетливого признания аргументировки, почему он это убирает, согласен ли он с нашими принципиальными установками в отношении изъятия этих кадров. Ответа мы пока не получили, но уверены, что всей системой воспитания коллектива мы этих ответов от тов. Экка добьемся.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ФИЛЬМ

Н. ОТТЕН

Это фильм о любви и о дружбе. По крайней мере авторская претензия на постановку этой темы декларирована во всех их выступлениях по фильму. В действительности тему фильма в дальнейшем определяет не сценарий, а работа режиссера. В фильме три героя: девушка Мария и два парня — Юсуф и Алеша. Действие происходит в рюболовецком колхозе, расположенном на юге Каспия, около персидской границы. Впрочем, такое точное определение можно почерпнуть только из титра. Для картины это не очень важно и потому показано не слишком явственно.

Весь фильм развертывается на великолепнейших морских пейзажах, снятых с любовью и умением; на поступках маленьких героев, согретых внутренней теплотой; на крошечных, крошечных событиях, еле-еле продвигающих действие вперед.

И поэтому от фильма остается двойственное ощущение: вы смотрите картину, сделанную подлинным мастером, режиссером, превосходно владеющим всеми элементами своего мастерства, вы не можете не восхищаться тонкой и умной работой актеров, и вы уходите после просмотра ни с чем.

В итоге оказалась пустота.

В фильме «У самого синего моря» режиссер Барнет выявил исключительное умение показать природу, умение работать с актером, умение показать зрителю самые тонкие эмоции своих героев. Но вместе с тем фильм доказывает, что Барнет, как художник, не определил еще своего отношения к действительности, что он сейчас еще в плену заслоняющих от него действительность литературных реминисценций.

Это очень сложный и вероятно в достаточной мере болезненный процесс. Для того чтобы в нем в какой-то мере разобраться, рассмотрим два элемента фильма: литературный сценарий Климентия Минца в таком виде, в каком его утвердили киноорганизации и он был запущен в производство, а так же самый фильм — как талантливый режиссер Борис Барнет видит нашу действительность, как он на действительность хочет творчески воздействовать и какие у него с ней счеты в фильме «У самого синего моря».

◆

Сценарий «У самого синего моря» написан автором в срок с 27 февраля по 3 мая 1934 г., т.е., другими словами, в 2 месяца и 6 дней — срок, в достаточной мере краткий. Затем сценарий дорабатывался в процессе производства, и последний, финальный эпизод был написан в киностудии Межрабпомфильма в январе 1936 г., т.е. через 19 месяцев после окончания литературного сценария.

Эти 19 месяцев были временем почти беспрерывных переработок и доработок. Экземпляр литературного сценария, представленный в свое время для утверждения в руководящие организации[1], содержит только в общих сюжетных наметках будущий фильм, давая решение только одной дошедшей до экрана сцены и не показывая ни одного образа или наметки его, вошедших в фильм.

Автор, не доверяя ясности своего образного изложения, счел необходимым предпослать сценарию формулировку темы от автора: «Предлагаемый сценарий «У самого синего моря» написан на тему о дружбе и любви двух молодых рыбаков—тюрка и русского».

Под темой мы до сих пор понимаем основное—смысловое, идейное задание произведения. Любовь и дружба двух молодых рыбаков не может быть сюжетом — основным действенным ядром произведения, но темой — темой может стать только от полного отсутствия... темы!

В теме произведения может быть заложено решение проблемы, но с каких пор проблемы решаются сюжетным заданием?

Переворачиваем страницу и переходим к списку действующих лиц и их характеристикам. Этот список необходимо привести почти полностью:

«Два товарища, закадычные друзья — рыбаки-колхозники.

«Юсуф и Алеша — здоровенные парни с морскими походками. Об этих двух молодых мечтают много девушек. Юсуф — тюрок, более цельная натура, чем Алеша. Лирик. Алеша — душа нараспашку. В груди Юсуфа кипят человеческие страсти. Они рвутся наружу, как нефть. Оба утверждают оптимизм.

«Мария Вечора — атаман, исключительного обаяния девушка. Когда улыбается, ее хочется назвать «Машенька-солнышко».

«Товарищ Али-Баба, секретарь коллектива — тип Джона Банкрофта из «Доков Нью-Йорка», большой и толстый человек, чувства носит в себе, и только в определенных драматических ситуациях чувства казалось бы скромного толстяка разворачиваются целиной.

Вторые персонажи:

«Капитан — тип морского волка, образ боцмана из романов Стивенсона и писателя капитана Мариэтта. Человек с романтической внешностью.

«Жорж Байрон — артист. Так зовут на рыбацком острове культурника-массовика, прожектора, мечтателя и охотника.

«Мальчик» — семипудовая девушка, вожак астраханских девок-резалок.

«Старик и старуха — знакомые нам типы рыбаков из пушкинской сказки.

«Язва» — женщина.

«Цапля» — юноша».

Итак, в одном советском сценарии действуют: секретарь коллектива—«тип Джона Банкрофта из «Доков Нью-Йорка», «образ боцмана из романов Стивенсона и писателя капитана Мариэтта», «Жорж Байрон — артист», «Старик и старуха»—знакомые нам типы рыбаков из пушкинской сказки», и наконец Мария Вечора. Все, кроме последней — испытанные литературные или кинематографические персонажи. Мария же Вечора либо героиня одноименной поэмы Велемира Хлебникова, либо это баронесса Мария Вечора, покончившая самоубийством с эрцгерцогом Рудольфом и тем вдохновившая Велемира Хлебникова на поэму.

Все это таким образом цитатные литературные и кинематографические персонажи.

Как же собрались наши столь разнообразные и старые знакомые в

«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ». Режиссер засл. арт. Б. Барнет. Оператор М. Кириллов. На фото: засл. арт. Е. Кузьмина в роли Марии. Межрабпомфильм

[1] Этот утвержденный вариант литературного сценария мы разбираем и цитируем.

рыболовецком колхозе и что они там делают? Надо отдать справедливость, что так же как странно и неправдоподобно выглядит их совместное пребывание, так же странно и неправдоподобно выглядит населенный ими рыболовецкий поселок. Впрочем, ловецкий колхоз последовательно показан в традициях газетной информации минувших лет и при этом с надлежащим количеством фанфар.

Герой последовательно верен себе:

Капитан привозит героев к острову и, высаживая их на берег, произносит следующее напутствие:

«— Радуйтесь, молодые люди! Счастье, можно сказать, само плывет вам в рот! В такую погоду все рыбаки обыкновенно в море! На острове исключительно дамское общество.

«Капитан разразился оглушительным хохотом и, напугав уток и ткнув светлого парня локтем в бок, приподняв шкиперку, воскликнул: «Желаю счастья и успеха». Многозначительно подмигнув при этом, воскликнул: «Тысяча морских уток, чорт возьми!».

После этого прекрасного напутствия появляется героиня, и автор сразу выясняет ее отношения с колхозным производством.

«По морскому берегу, встречая ветер, бежала обаятельная, прекрасного телосложения девушка.

«Сзади за ней почти бегом двигались девушки и женщины, подталкивая толстого человека, который умоляюще протягивал руки впереди бегущей девушки, кричал:

«— Мария, не так быстро!

«Девушка бежала еще быстрее, отвечая ему:

«— Ничего, ничего, толстяк!

«Толстый уже запыхался. Пот градом катился по его лицу. Его почти тащили...

«Мимо знакомого нам пейзажа».

(Для удобства читателей напоминаем, что «толстяк» — это Али-Баба, партийный секретарь—«тип Джона Банкрофта из «Доков Нью-Йорка».)

«Мимо колхозных яслей, откуда неожиданно высунулось сорок головок, огласивших воздух криком:

«— Мама, мама, мама...

«Многие остановились. Материнские улыбки.

«Мария остановилась. Над нею птицы.

«— Женщины, я тоже мечтаю быть матерью. Лунными ночами я тоскую по маленькому...

«— Женщины, я зову вас в море.

«Море до горизонта. Морская сюита «Девятый вал».

«— Конечно, под теплым одеялом с мужем приятнее лежать и целоваться, чем тянуть невода.

«— В море, вы только подумайте, в газете напечатают, что мы такие-то и такие-то, лучшие из лучших...

«— Попробуй секретарь сказать, что это не женское дело?

«В ответ Мария подняла два тяжелых камня и стала, как атлет, выжимать их.

«Толстый.—Против никого.

Мария.— Первую женскую рыболовецкую бригаду считать открытой».

Мешанина из «тоски по маленькому», «зовов в море», «морской сюиты «Девятый вал» заканчивается сценой, в которой «такие и такие-то», «лучшие из лучших» изображают голосование выжиманием «тяжелых камней». Это оказывается не только экспозиция героини, но и «открытие (вероятно, автор хотел сказать организация?) первой женской рыболовецкой бригады».

Пародия эта тем печальнее, что Минц писал это всерьез.

«Разрабатывая образ», он продолжает:

«Мария.— Ребята, я приношу комсомольское покаяние. Я видела в кинематографе «звезду», она была так одета...

«Мария начинает показывать на себе, какое было у той женщины платье. Мария иллюстрирует пальцами, как распределялись оборочки, как шли воланы, и т. д. Закатывает глаза к небу, хлопая в руки:

«— Завидую я этой женщине.

«Ребята хором.—Комсомолка, опомнись».

Подстать героине Минца и герои:

«Алеша по колено в рыбе перебирает ее живую в руках, захлебываясь:

«— Все можно. Какое счастье иметь много денег. Почему любимая девушка должна испытывать зависть к роскошной женщине на полотне кинематографа? Хорошо было бы найти клад. (Песня.)

«Себе я оставил бы совсем немного. Ровно столько, сколько нужно человеку для счастья. Остальное я по-

---

«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ». Режиссер засл. арт. Б. Барнет. Оператор М. Кириллов. На фото: арт. Н. Крючков в роли Алеши и артист Л. Свердлин в роли Юсуфа. Межрабпомфильм

«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ»

Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов. На фото: засл. арт. Е. Кузьмина в роли Марии, арт. Н. Крючков в роли Алеши и арт. Л. Свердлин в роли Юсуфа. Межрабпомфильм

жертвовал бы (смотрит на луну) на воздушный флот.

«Лунная ночь в затемнении.

«НДП. Рыба была продана Алешой каким-то спекулянтам».

«Роскошные женщины», клады, афоризмы о количестве «денег, нужных для счастья», пожертвования на воздушный флот — все это фундаментальная подготовка для раскрытия коренных мыслей и образов сценария:

«Мария была готова к выходу в море. Она стояла в грубой брезентовой одежде, в длинных резиновых сапогах, в рыбацкой шляпе. Девушка выглядела суровым бойцом (казалось, перед нами стоял перспективный (?) образ женщины). Девушка была красива.

«Алеша молча развернул сверток, и перед удивленными глазами Марии рассыпались гребни, бусы, шелковые чулки, блестящие туфли ...

«Мария нервно заулыбалась. В уголках рта просыпался смех. Она перебирала руками подарки. Рассматривала бусы с нескрываемым восхищением.

«Чисто по-женски примеряет их сверху на шее.

«Совершенно инстинктивно кокетливый поворот головы.

«В зеркале женский поворот головы.

«Бусы на шее и улыбка. Ее уши были открыты для сережек.

«Перед нами уже забавная девушка в резиновых рыбацких сапогах, в грубой брезентовой одежде, с бусами на шее и сережками в ушах.

«Мария срывает с себя грубую рыбацкую шляпу.

«Рассыпаются роскошные волосы. Слышим тару.

«Шум моря.

«Юсуф прижался к окну, закусив губы.

«В Марии просыпалось великое, вечное женщины (!): она стала убирать волосы, она сделала себе одну прическу, потом распустила снова волосы, хохоча, выдумала вторую прическу, затыкала волосы гребнями, третью прическу, четвертую, пятую...

«И перед нами женщина, с мощным желанием нравиться и всеми присущими инстинктами этому полу.

«Торопясь и волнуясь, она сдернула с себя резиновые сапоги, быстро начала натягивать на красивые ноги шелковые чулки, потом Алеша помог ей застегнуть блестящие туфли.

«Мария схватила шелковый платок и, быстро сообразив, завернулась в него, как испанка, развернула его и примерила, как платье.

«Алеша вытащил губную гармонь, стал играть.

«Мария, сделав несколько танцовальных па, подбежала к Алеше и, схватив его в объятия, поцеловала».

Это не чистая болтовня о том, как «стянув сапоги, начала быстро натягивать на красивые ноги шелковые чулки», афоризмы, вроде: «И перед нами женщина с мощным желанием нравиться и всеми присущими инстинктами этому полу». Все это скорее всего подсматривание в женские купальни, почему-то принимаемые автором- за рыболовецкий колхоз.

Колхозный клуб в соответствии со всем стилем произведения называется «Пассажем смерти», и в нем «великое вечное женщины» сперва унижается, и Алешу зовут к отчету за кражу рыбы:

«Алеша (выбегая на середину).— Что я могу сказать? Я больше всего на свете люблю это существо, — говорит он, показывая на Марию.

«Неужели я не могу видеть у нее на шее золотые бусы.

«Мария в слезах. Мария плачет, рвет с шеи бусы. Они рассыпаются по полу, и толстяк, товарищ Али-Баба очень неуклюже, как ребенок, стал ползать по полу и вместе с рыбаками собирать дорогие бусинки.

«Алеша. — Неужели я не могу видеть на ее ногах блестящие туфли? Неужели я не увижу ее в шелке? Неужели я не увижу никогда мою любимую девушку разряженную, как царицу?

«Плачущая Мария сдирала с себя шелк, бросала туфли, все долой, оставаясь почти голой, в одной рубашке, на ветре».

Кто этот Алеша — сюсюкающий, дореволюционный, бормочущий охотнорядский вздор? Кому принадлежат эти мысли, и этот словарь, и кому нужно это раздевание?

«Али- Баба посмотрел на Марию, подошел к ней и сказал:

«От имени колхоза «Огни коммунизма» мы просим атамана первой рыболовецкой бригады принять эти бусы как премию.

«И, улыбаясь, толстяк стал надевать их на шею смущенной девушке.

«Рокот удовольствия пошел по рядам.

«— Девки, одевайте своего бригадира,— кричал Али- Баба уже под аплодисменты.

«Женщины стали одевать совершенно смущенную Марию, которая вдруг застыдилась своей ночной рубашки, почувствовала стыд».

«Мария одевается снова...»

Вообще автор смело «украсил» картину, кроме вышеописанного сдирания шелка и смакования одной рубашки,следующими сценами, мало относящимися к сюжету:

«Около пятидесяти голых девок купаются невдалеке от плота. В море визг и смех.

«Они, как русалки, качаются в рваных неводах и встречают пустые шаланды дикой обструкцией(?)».

Можно думать, что Минцу гораздо больше удались бы вообще картины из жизни «50 девок», скажем, немецкого ревю, но почему он в эти «50 девок» соблаговолил зачислить советских колхозниц?

Уровень мышления героев, их облик достаточно ясны из их «личных» чувств. Но у них есть еще и сценарные поступки. Вот один из них:

Алеша украл. Юсуф рассказал о краже колхозникам. Этот совершенно естественный поступок Юсуфа, основанный на элементарном уважении к социалистической собственности, наводит Алешу на глубокомысленные размышления:

«Мария и Юсуф уходят вдвоем. Алеша остается.

«Алеша кричит: «Меня мучает один вопрос, Юсуф! Мне интересно, что это в тебе так сильно заговорило, — чувство класса или чувство ревности?

«За свистом ветра Юсуф не услышал и, склонившись к Марии, шел дальше.

«Алеша посмотрел вслед и, усмехнувшись, произнес: «Видимо, это чувство класса».

«Удаляющаяся парочка.

«Конец третьей части».

Колхозно-производственная линия сюжета развертывается в манере, отличной от той, которая породила героев. Но все же эта манера основана на достаточно отчетливых литературных образцах. На острове нехватает людей, и больные малярией выносят постановление считать 39-градусную температуру нормальной и отправляются работать. Здесь нет рыбы, и все рушится. Вешают рогожные знамена. Затем приходит помощь извне, и все спасено по мановению волшебного жезла. Знакомые черты мертвой схемы агитпропфильма проступают в этом показе. Привожу последнюю цитату из литературного сценария, кульминационный момент сценария, чрезвычайно характерный для агитпропфильма:

«Море до горизонтов. Плашкоуты, куласы, парусники, рыбницы и баркасы под парусами.

«Вся колхозная эскадра в море.

«На горизонте наши дорогие...

«И четыре мощных траулера с полным механическим вооружением — «Сталин», «Молотов», «Ворошилов», «Каганович», разрезая воду, веером двигались в путину.

«Радостные рыбаки подымаются со своих лодок и шаланд.

«Любимые вожди пролетариата...

«Море покрывается аплодисментами. Несутся дрифтерные суда «Буденный», «Орджоникидзе», «Литвинов». На парах и под парусами вступают в путину моторно-рыболовные станции (МРС), чьи суда были названы именами лучших людей республики, — «Берия», «Багиров».

«Играют зурначи. Бьют барабаны.

«Мелкие суда колхозной эскадры под названием «Отто Шмидт», «Ляпидевский», «Победители стратосферы», «Герои Арктики».

«Попутно демонстрируются наиболее интересные фазы путины, работа траллов, японских неводов и т. д.

«Тысячами пудов ложится в рыбницы живая рыба. Вьются и скачут вверх судаки. Лениво взвиваются усатые сомы. Безнадежно глотают воздух, механически хлопая ртами, белуги. Осетры, семга...

«Все это тысячами, десятками тысяч скачет, бьется и стучит хвостами.

«На плоту резалки, которые подлинно показывают чудеса темпов, с быстротой молнии ножи вонзают в брюхо рыбы. Неуловимый поворот, блеск стали, и рыба готова.

«Песня: «Восемь тысяч рыбы в сутки».

Что же есть в литературном сценарии? Противоестественное сочетание литературных реминисценций, «экзотика», явное стремление автора изобразить своих героев какими-то чудаками, говорящими выспренным и вычурным языком, и наконец... явная литературная малограмотность.

Ни людей, ни отношения современности, ни владения диалогом, ни владения изобразительными средствами в сценарии нет. Все плоско, претенциозно и напыщенно. Что же привлекло Б. Барнета к этому литературному сценарию?

◆

Фильм — итог двухгодичной работы Барнета и Минца. Так же как и цитируемый литературный сценарий, Минцу принадлежит и сценарий, заключенный в фильме. И два года совместной работы Барнета с Минцем делают Минца автором хотя и мало значимого, но вполне кинематографического произведения, тогда как два года назад его работа, скажем, скромно, стояла на уровне самотека.

От литературного сценария не осталось кроме схемы сюжета почти ничего. Прежде всего исчезли литературные и кинематографические герои в отставке. Мария перестала быть Вечорой. Бесследно исчезли капитан из романов Стивенсона, пушкинские старик со старухой и Али Баба, похожий на Джона Банкрофта. Все стало проще, культурнее и человекоподобнее.

В фильме есть остров, море и трое влюбленных. Все остальное отпало. Колхоз стал фоном. О нем говорят герои, о нем говорят надписи, он учтен в сюжетных мотивировках, но он не показан. Не показана и рыба, десятками тысяч тонн в агитцелях загромождавшая сценарий.

В фильме мы видим людей, наполненных теплыми, простыми и искренними чувствами. Людей легкой и простой жизни, честных и естественных взаимоотношений. Речь идет о любви и о дружбе? — Право ни в какой мере. Итог много меньше сформулированной автором темы. Но фильм смотрится зрителем и все-таки существует в искусстве, несмотря на микроскопичность своего идейного содержания, именно потому, что Барнету удалось установить то, о чем казалось нельзя бы и мечтать по литературному сценарию, — внутреннюю связь поступков героев, и именно поэтому его актеры смогли создать образы.

Что это значит? — Это значит, что за изъятием механически приставленного пролога, в котором потерпевшие от кораблекрушения доставляются волнами без ошибки в нужную гавань, остальное мотивировано характерами действующих лиц и соответственно помогает выяснить самые характеры. А так как вся задача фильма состоит в том, чтобы показать, как Юсуф и Алеша по-разному любят, как нелюбящей их Марии приятно, что в нее влюблены, как всем легко любить и легко отказываться от любви, то все это можно было сделать без сценария. Из сценария Барнет взял жанровые мотивировки, а от актеров — амплуа. И то и другое находится вне конкретной обстановки страны и эпохи. Жанровые приемы и мотивировки здесь «общечеловеческого порядка», знакомые нам по ряду фильмов американской кинематографии. И если мы подойдем к фильму «У самого синего моря» с этой точки зрения, то окажется, что основные признаки, выясняющие героев,— чисто внешние, я сказал бы, типажные

И тут мы приходим к основному выводу, что здесь блеск своего таланта Барнет положил на то, чтобы двухлетней работой превратить странную смесь литературных реминисценций (какой являлся авторский сценарий) в произведение, лежащее в определенных образных традициях западной кинематографии.

Режиссеры часто берут сценарий не за то, что в нем написано, а за то, что им покажется, что они увидят за ним. Большой мастер режиссер Б. Барнет увидел за неудачным сценарием Минца его материал: море, простых, легких и естественных людей в несложных, но взволнованных соотношениях. То, что он увидел за сценарием, стало содержанием картины, и, повторяю, существует она в искусстве только

благодаря прекрасному показу природы, благодаря интересным удачам. Но оказывается, что он, не найдя социально значимой темы, показывая одну «естественность и благополучие жизни», неминуемо скатывается к идейным истокам американского кино, а отсюда и к очень высокому, но все же некритическому выражению отрадных «традиций» и «Рваных парусов» Джемса Крюзе.

Барнет — честный и искренний художник современности. Грустно то, что за литературными и кинематографическими представлениями о жизни у Барнета не оказалось живого и конкретного представления о нашей действительности. И поэтому фильм «У самого синего моря», согретый огнем лирического дарования режиссера, шаг назад от «Окраины» — фильма, в котором образное мышление режиссера было в достаточной мере конкретным.

◆

В заключение хочется сказать несколько слов об актере Л. Свердлине. Он во многом заслоняет собой и своих партнеров и режиссера, которым он обязан своим успехом. Его Юсуф—искренен, мягок и обаятелен. Темперамент Юсуфа не поддельный, в его движениях и его интонациях подкупающая убедительность.

Замечательный кинематографический актер Л. Свердлин мало играет в театре, оставаясь тем не менее в основном актером театральным. В театре наибольшей его удачей были роли Аркашки в «Лесе» и безработного архитектора во «Вступлении». Аркашка эксцентричен, герой «Вступления» пьян от голода. Это архитектор, сменивший свою профессию на торговлю порнографическими открытками. В кино он казак в «Мечтателях» и тюрок в фильме «У самого синего моря».

Эксцентрика Аркашки показана Л. Свердлиным с виртуозным техническим блеском. Но основную задачу, которую решает Свердлин в этой роли, я бы условно сформулировал как эмоциональное преодоление эксцентрики. Свердлин за чудаковатостью, циркачеством и трюками Аркашки доносит как основное и главное его мягкость, его доброту, его приниженность и его беспомощность.

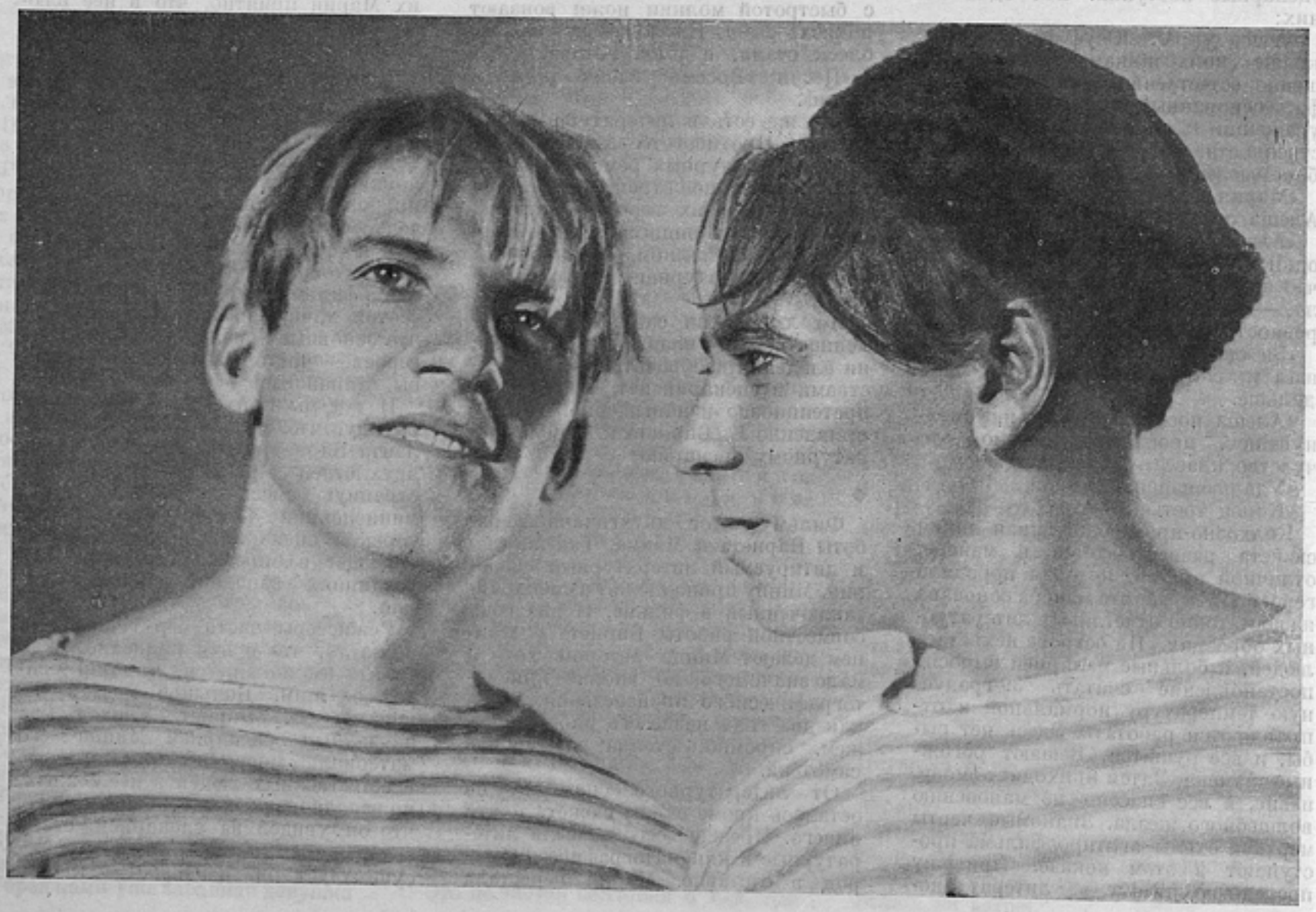
И немец во «Вступлении», и казак в «Мечтателях», и тюрок в «Синем море»— все три образа построены на очень остром показе национального, на чрезвычайно подчеркнутой характерности. И опять-таки эта острота нужна Свердлину для того, чтобы достигнуть обратного результата: сквозь характерность пронести основную тему — в первом случае погибающей, а в двух других случаях растущей яркой и непосредственной человеческой индивидуальности.

Любой актер скажет, насколько это трудная задача и как много сил здесь уходит на внешний рисунок и эмоциональное его заполнение. Недавно сообщалось, что Л. Свердлин снимается в студии «Мосфильм» в роли японца. Вряд ли специализация безусловно талантливого актера исключительно на национальных образах является правильным раскрытием его дарования. Каждая такая работа позволяет актеру найти новую характерность, но сохраняет в основном природу предыдущего образа.

Такому крупному кинематографическому актеру, как Свердлин, надо предоставить возможность создания более глубоких образов, где внешняя характерность не заслоняла бы основного.

«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ»

Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов. На фото: арт. Н. Крючков в роли Алеши и арт. Л. Свердлин в роли Юсуфа. Межрабпомфильм



СЮЖЕТЫ 1936 ГОДА*

Д. НИКОЛЬСКИЙ

Впервые производственный план советской кинематографии публикуется с подробными аннотациями к каждому из спущенных или предполагаемых к спуску в производство произведений. Ряд наименований снабжен кроме аннотаций также и отрывками сценариев. Очевидно, что такого рода аргументация плана ставит себе целью дать не только производственный охват, для выяснения которого было бы достаточно указания в плане названия режиссера и сроков, не только тематический охват, для выяснения которого достаточно было бы одной краткой фурмулировки темы, формулировки основного смысла произведения, а предполагает и сюжетный охват, позволяющий говорить о людях, событиях и их связи в будущих произведениях.

План по сравнению с предыдущими — очень велик. Он охватывает 163 фильма. Из них часть пущена в производство в 1934 и 1935 годах и должна была быть выпущена в 1935 году, но вследствие невыполнения киностудиями производственных планов перешла на 1936 год. Таковы по Ленфильму — «Дубровский», «Женитьба» и «Семеро смелых»; по Мосфильму — «Мы из Кронштадта» «Партийный билет», «Цирк» и «Родина зовет»; по Украинфильму — «Я люблю», «Строгий юноша», «Застава у Чортова брода», «Половодье» и «Однажды летом». Другая часть запущена в производство в 1935 году, с расчетом на выпуск фильмов в 1936 году. Это по Ленфильму — «Петр I», «Тебя любит родина», «Садовник», «На отдыхе», «На большой дороге», «Федька», «Чудесный корабль», «Сказка о попе»; по Мосфильму — «Зори Парижа», «Поколение победителей», «Бежин луг», «Заключенные», «Девушка с Камчатки», «Дети капитана Гранта»; по Украинфильму — «Ревизор», «Назар Стодоля», «Украинская ночь», «Солнечный маскарад», «Держись, Карлуша», «Настоящий товарищ»; по Госкинпрому Грузии — «Дарико», «Крылатый маляр», «Золотая долина»; по Белгоскино — «Искатели счастья», «Девушка спешит на свидание», «Концерт Бетховена» [1]. И наконец в плане — сюжеты, подготовленные к пуску в производство в 1936 году.

Совершенно несомненно, что фильмы, попавшие в план 1936 года по одной лишь причине невыполнения киностудиями плана 1935 года, не должны быть рассмотрены в обзоре сюжетов 1936 года. Менее категорично обстоит дело с сюжетами сценариев, пущенных в производство в 1935 году и намеченных по плану этого года к выпуску в 1936 году. Нам кажется, что и эти сюжеты следует отвести от рассмотрения в нашем обзоре, потому что сейчас мы занимаемся не рассмотрением состояния производства, а рассмотрением состояния драматургии кино.

Совершенно понятно, что эти вещи — неразрывно связанные и что в одинаковой мере не может быть производства художественных фильмов без произведений драматургии кино, как и не может быть драматургии кино, не рассчитанной на кинопроизводство. Но между творческим сегодня драматурга кино и экраном лежит в наших условиях дистанция от одного года до полутора лет.

Эта временная дистанция создает путаницу, пестрит картину и мешает рассмотрению производственного состояния драматургии кино. И если, подводя годовые итоги, литература ведет правильный счет опубликованным романам, повестям и рассказам, а кино — кинофильмам, то факт публикации сценария (или утверждения его к пуску в производство всеми инстанциями, что в наших условиях может быть приравнено к публикации) у нас не учитывается. А поэтому в плане сюжетами 1936 года оказываются сюжеты трех с лишним лет — 1933, 34, 35, по той или другой причине задержавшиеся в производстве.

Мы будем заниматься исключительно теми сюжетами, которые являются сюжетами 1936 года и предназначены к пуску в производство в этом году, а потому и могут дать нам картину драматургии этого года.

Однако, прежде чем перейти к рассмотрению опубликованных сюжетов, нам следует определить самое понятие сюжета, обычно очень распространенно толкуемое. Речь идет не об установлении научной расшифровки термина, а лишь о производственном ограничении понятия. Мы бы предложили под словом сюжет понимать основное действенное ядро произведения, содержащее события, обстановку, в которой эти события происходят, и людей, в этих событиях действующих, — все это в их связи и тематической заостренности. Такое понимание сюжета предполагает при публикации не краткое аннотирование, а подробное изложение произведения, того, что на производстве называется «сюжетно-оформленной заявкой».

Совершенно очевидно, что такая сюжетно-оформленная заявка вполне возможна и при резервных темах, где только ею производство и располагает, и при наличии либретто, в котором такая заявка безусловно заключена, а тем более при наличии готового сценария. Поэтому вызывает крайнее удивление опубликование в производственном плане Ленфильма следующего «сюжета»:

«КОМВЗВОД НИКИТА». «Авторы Б. Лавренев, Я. Блиох и А. Иванов. Режиссеры А. Иванов и Я. Блиох. Пуск в производство 1 мая 1936 года. Сдача фильма 1 апреля 1937 года. Основной темой сценария является показ гениального стратегического руководства тов. Сталина в операции против Деникина. В сценарии развертывается история борьбы Конной армии в период январь-март 1920 года, от батайской операции до окончательного разгрома последних сил белого движения на юге у ст. Егорлыцкой.

В последнем решительном бою под Егорлыцкой Конная армия, выполняя блестящий оперативный план Ворошилова — Буденного, окончательно добила белую контрреволюцию, навсегда ликвидировав ее оплот — вооруженные силы юга России.

Гражданская война в южном направлении закончилась. Первая конная стала на заслуженный отдых. Но вспыхнувшая война с панской Польшей опять потребовала конников. Первая конная, закаленная боевым опытом борьбы с Деникиным, идет на польский фронт».

В этом изложении «сюжета» нет, к сожалению, даже отдаленного намека на сюжет: нет ни событий, ни героев, ни связи, а есть лишь указание на тему и исторический материал, и при том указание, чрезвычайно расплывчатое. К великой грусти—это не единственный случай «засекреченного сюжета» в опубликованном плане. Само собой, что говорить о таких «сюжетах» — нечего.

По существу в отношении публикуемых сюжетов необходимо ответить на три вопроса. Насколько эти сюжеты реальны производственно и насколько они обеспечивают в первую очередь ведущих режиссеров? Каков идейный охват сюжетов? Насколько сюжеты разнообразны и художественно полноценны?

Отвечая на первый вопрос, необходимо, к сожалению, отметить, что резервные темы, включенные в план, охватывают именно основную, ведущую группу режиссеров. Резервными темами «обеспечены» С. Эйзенштейн, А. Довженко, Ф. Эрмлер, братья Васильевы, Л. Арнштам, А. Роом. При этом, несмотря на подзаголовки, «тематические заявки», которыми снабжены эти темы в публикуемом плане, и твердо установившийся в производстве обычай принимать тематическую заявку только с сюжетной ее разработкой, мы для С. Эйзенштейна имеем в плане Мосфильма тему «Москва», в плане Украинфильма

---

* Производственный план Главного управления советской кинематографии на 1936 год по производству художественных фильмов». Кинофотоиздат. Москва. 1936 г. «На правах рукописи». Стр. 136. Тираж 1000. Редактор-составитель И. Кринкин.

[1] Аналогичное положение наблюдается и в остальных организациях.

для А. Довженко — тему «Щорс» и для А. Роома — тему «Девушка и смерть», не снабженные ни одним словом сюжетной расшифровки или хотя бы указанием на предполагаемое решение темы и принцип отбора материала.

По плану Ленфильма мы находим следующие публикации:

«ИНТЕРВЕНЦИЯ В ДВК». «Авторы бр. С. и Г. Васильевы. Режиссеры бр. С. и Г. Васильевы. Пуск в производство 1 июля 1936 года. Сдача фильма 15 апреля 1937 года. Это фильм о том, как японские интервенты, пытавшиеся овладеть Дальним Востоком, были жестоко побиты, изгнаны из дальневосточного края рабочими и крестьянами советской страны».

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН». «Авторы М. Большинцов, М. Блейман и Ф. Эрмлер. Режиссер Ф. Эрмлер. Пуск в производство 1 октября 1936 года. Сдача фильма 1 июля 1937 года. «Великий гражданин» — это общее название цикла сценариев, а затем и картин, объединенных единой идеей — показать одного из больших людей нашей эпохи в политике, в искусстве, в будущем социалистическом обществе.

Первая тема этого цикла — о партии, строящей социализм, воспитывающей руководителей великих граждан. Сюжет сценария будет построен на истории одной партийной семьи».

«КИРОВ НА КАВКАЗЕ». «Автор Н. Тихонов. Режиссер Л. Арнштам. Пуск в производство 1 ноября 1936 года. Сдача фильма 1 августа 1937 года. Этот фильм покажет деятельность С. М. Кирова в дни гражданской войны на Кавказе. Образ великого революционера, объединяющего в революционной борьбе трудящихся народов Кавказа, образ Кирова — полководца, дипломата, нескорушимого большевика, дающего решительный отпор врагам партии. должен раскрыться в этом фильме».

Как мы видим, здесь нет ничего, кроме очень общих и более чем расплывчатых указаний на тему. и материал, указаний, настолько общих, что мы вынуждены отказаться от какого бы то ни было обсуждения реальности этих, очевидно еще не существующих сюжетов в плане 1936 года.

Опубликованные сюжеты сгруппированы в планах фабрик в следующем порядке: в начале поставлены исторические сюжеты и инсценировки произведений классиков, затем следуют произведения историко-революционные и использующие материал гражданской войны. В заключение даны произведения современные на темы нашей социалистической действительности (сюжеты детских фильмов мы рассматриваем в нашем обзоре только частично, а короткометражки и мультипликацию вынуждены по условиям объема статьи оставить за пределами обзора).

Следуя порядку, предложенному планом, начнем наш обзор с сюжетов исторических и инсценировок классиков. В плане Ленфильма этот род сюжетов, допускаемых в производство в 1936 году, представлен «Пугачевым», «Путешествием в Арзрум» и «Юностью поэта», причем два последних сюжета посвящены различным этапам биографии А. С. Пушкина. Первый рассчитан на взрослых, второй — на детей.

В сюжете «Пугачева» мы не находим никаких новых решений и, судя по приведенному материалу, имеем дело с исторической хроникой. Сценарии же М. Блеймана и И. Зильберштейна пытаются столкнуть большие исторические явления и по-новому, остро и интересно показать значительный этап биографии поэта. Мы приводим публикуемый в плане материал, дающий довольно подробное представление об этом сюжете.

«ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ». «Авторы М. Блейман и И. Зильберштейн. Режиссеры М. Левин и Р. Суслович. Пуск в производство 1 апреля 1936 года. Сдача фильма 1 февраля 1937 года.

Это фильм о Пушкине. Тема сценария — трагедия поэта, ощущавшего жизнь в России как тюремную.

Пушкин на пути к Тифлису встречает блестящий поезд Хозрев-мирзы — недавнего убийцы Грибоедова. Тифлис полон разговоров о смерти Грибоедова. Чиновники Стрекалов и Саньковский равнодушны к этой смерти: ведь убит лишь всего чиновник какого-то класса. Пушкина они встречают лицемерно и пышно.

Бутурлин, специально посланный шпионить за Пушкиным, обыскивает его чемодан и находит стихи о бегстве.

Тифлис не лучше Петербурга. Пушкин рвется на фронт. В горах — встреча с телегой. На ней деревянный, сползающий ящик. Везут тело Грибоедова. По следам Пушкина едет Бутурлин — царский шпион.

Фронт. Переправа через непроходимую горную реку, руководимая разжалованным в солдаты декабристом Бурцевым. Пушкин встречается с Раевским. Он обещает Пушкину помочь в бегстве. Но бежать трудно. Граница все время отодвигается. Русские войска побеждают турок. По настоянию Бутурлина Раевского арестовывают. План побега рушится. Пушкин делает еще одну попытку к бегству, сговариваясь об этом с Бурцевым. Тот обещает ему помочь. Но Бурцев обречен. Он послан генералом Паскевичем на штурм неприступной турецкой башни и отказывается взять Пушкина на верную гибель. Пушкин оценивает этот отказ как измену. Он в самый разгар боя пытается броситься к туркам. Бурцев настигает его. Они бегут вместе. Но русский кавалерийский отряд перерезывает им путь. Бутурлин «спасает» Пушкина.

Арзрум пал. Парадный обед Паскевича по случаю победы. Он требует от Пушкина прославления в стихах этой победы. Распоряжением Паскевича Бурцев посылается в разведку на явную гибель. Бурцев прощается с Пушкиным. Последняя надежда на бегство рухнула. Все друзья погибли. а Бутурлин рядом. Нужно возвращаться.

Петербургская застава. Приезд Дантеса — будущего убийцы Пушкина».

Мы напрасно искали бы в строении сюжета, в постановке темы формальной остроты и парадоксальных новшеств. Сюжет интересен главным образом глубоким осмыслением взятого материала и поставленной темы.

В плане Мосфильма историческая тематика представлена заявкой на «Степана Разина» и инсценировкой пушкинской «Пиковой дамы.

По Украинфильму в плане — «Ревизор», Назар Стодоля», «Песнь о Свичке», «Наталка-Полтавка», «Том Сойер»; по Госкинпрому Грузии — «Арсен», «Дарико», «Потерянный»; по Белгоскино — «Соловей». Если «Ревизор», «Назар Стодоля», «Наталка-Полтавка» и «Том Сойер» являются лишь приспособлением для экрана одноименных произведений, то «Песнь о Свичке» и «Соловей» заслуживают пристального внимания, а «Арсен» обещает быть настолько значительным произведением, что мы вынуждены говорить о нем, хотя фактически он является сюжетом 1935 года.

«Песнь о Свичке» и «Соловей» мало похожи друг на друга и по событиям, и по людям, и по обстановке, в которой развертываются эти события и живут эти люди. Однако эти два произведения роднит попытка их авторов перенести в драматургию кино былинный склад, эпичность, повествование. Это чувствуется даже в том, во многом неблагополучном изложении сюжетов, которое дано в производственном плане и которое мы приводим полностью.

«ПЕСНЬ О СВИЧКЕ». «Автор И. Кочерга. Режиссер Г. Гричер. Пуск в производство 1 апреля 1936 года. Сдача фильма 1 марта 1937 года.

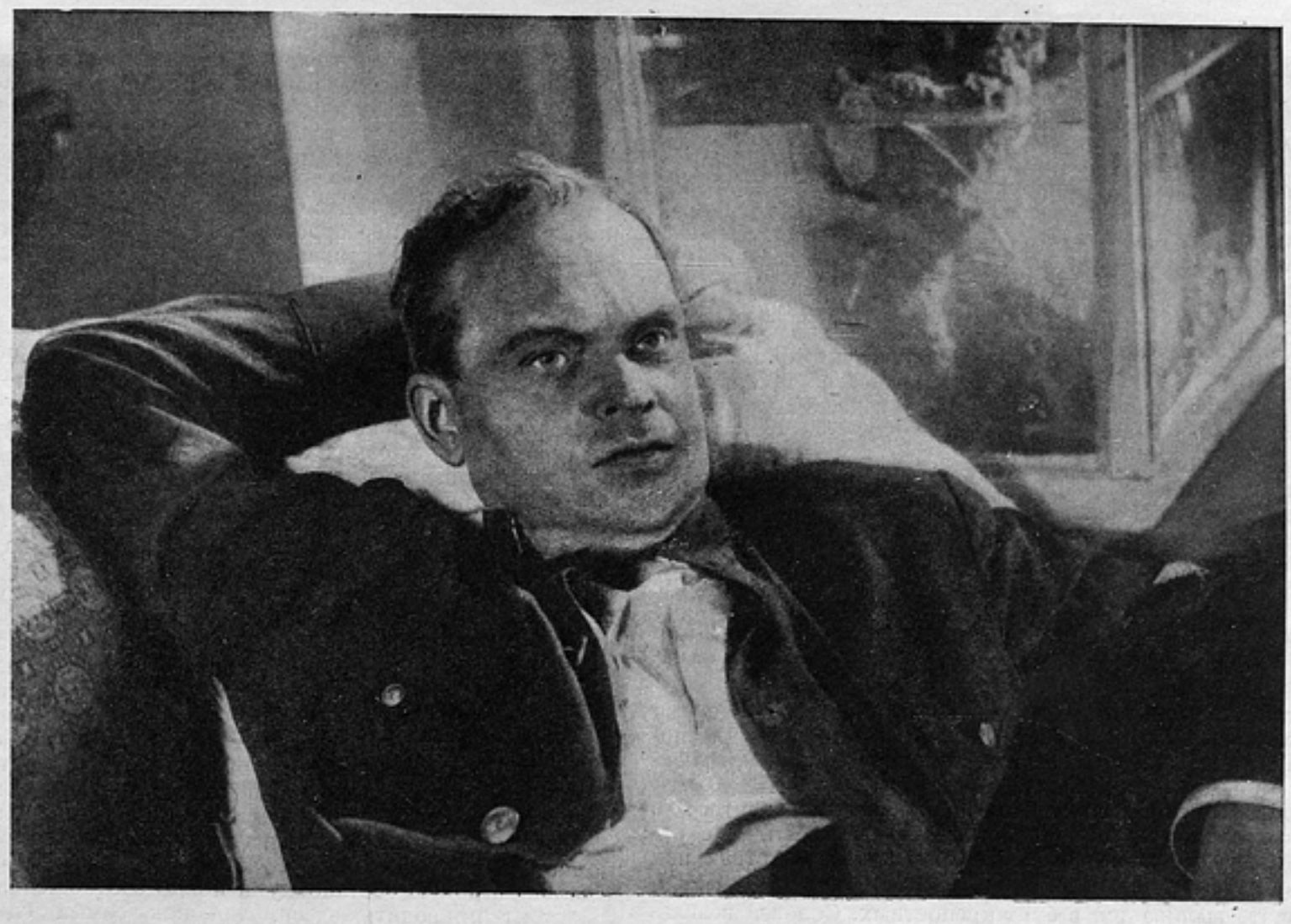
1506 год. Киев погружен во тьму. Воевода попрал дарованные народу специальной грамотой права и ввел запрет на свет. Народ требует отмены указа. Во главе нарастающего восстания — Иван Свичка — молодой мастеровой, только что вернувшийся из обучения в Киев.

Народ для переговоров с воеводой выбирает делегацию достойных мастеров. В их числе Свичка. Войт, видя в нем опасного и сильного противника, ссылаясь на статуты ремесленных цехов, требует от Свички диплом на звание мастера. Свичка соглашается сдать экзамен. На берегу Днепра окруженный затихшей от напряженного внимания толпой Свичка выковывает меч и сдает экзамен.

Воевода снимает запрет, но вводит налог на каждую зажженную свечу. Растет народное волнение. Свичка решает похитить грамоту. Несмотря на уговоры не верящего в силу грамоты старого чеканщика Перидерия, он проникает в замок и похищает грамоту. В домах зажигается свет. Цехи дают торжественную клятву хранить свет грудью и мечом.

Обнаружена пропажа грамоты. Во время свадьбы Свички и дочери Перидерия Меланки посланные воеводой драбы арестовывают Свичку. Цеховники с оружием в руках отстаивают грамоту. Драбы побеждают. Свет запрещен опять. Свичка приговорен к смертной казни. На рыночной площади строят помост.

Меланка пробирается в замок и просит у воеводы пощады для мужа. Воевода согласен передать его судьбу на волю рока и предлагает Меланке условия: она должна дойти до места казни с зажженной свечой. Защищая от



«РОДИНА ЗОВЕТ»

Режиссер А. Мачерэт. Оператор Н. Ренков. На фото: засл. арт. М. Кедров в роли Новикова. Мосфильм

ветра свечу, спешит Меланка. Балабуха — подмастерье Свички—собирает недовольных.

На рыночной площади заканчиваются приготовления к казни. Меланка подходит к мосту. Нарушая обещание, воевода гасит свечу в ее руках.

Толпа во главе с Балабухой, вооруженным выкованным Свичкой мечом, прорывается сквозь кольцо рыцарей и драбов. Разгорается бой. Погибает Меланка. Освобожденный Свичка выхватывает меч. Город охвачен восстанием.

Придворный историк монах Козелиус в замке, окруженном восставшим народом, записывает в летопись: «Милостью господа в лето 1506 ничего не произошло».

«СОЛОВЕЙ». «Автор Бядуля. Режиссер Оршанский. Пуск в производство 1 февраля 1936 года. Сдача фильма 1 декабря 1936 года.

«Имение помещика-крепостника. Соловей-Симон, молодой парень, вернувшись в свои родные места, посетил могилу отца, засеченного паном. Когда он подходил к деревне, кавалькада всадников во главе с Ядвигой (дочерью пана) налетела на крестьян.

Чтобы предотвратить это, Соловей завыл волком. Кони испугались. Ядвига упала с лошади. Соловья повели на расправу к пану. Там он раскрывает свои способности звукоподражателя. Пану это понравилось. Вместо наказания он определяет его в свой театр.

Готовится спектакль к именинам пана. В это время панна Ядвига решила снести деревню крепостных для постройки конюшен. Жалобы на такие деяния панны, просьбы ни к чему не приводят.

Соловей недоволен своим положением запертого в клетку, в темницу. Это недовольство и возмущение растет, когда он узнает о своеволиях, издевательствах над его собратьями со стороны помещицы.

Все это выливается в бунт крепостных. Соловей возглавляет бунт. Преследуемый присланным войском отряд Соловья уходит в лес. Тут тоже нет выхода. Когда окруженный войсками Соловей должен сдаться, он собственной гибелью прикрывает отступление своего отряда».

«Арсен» отличается от этих «сюжетов» гораздо более углубленной постановкой тем, обобщенностью образов. Выходя за пределы рассматриваемого материала, мы можем сказать, что «Арсен»—превосходный сценарий. В этой связи чрезвычайно любопытна одна историческая справка. Дело в том, что «Арсен» ставится Госкинпромом Грузии во второй раз. Впервые этот сюжет был использован для фильма, поставленного этой киноорганизацией в 1922 году. Ставил режиссер Перестиани. Фильм до сих пор держится на экране под названием «Убийство генерала Грязнова». В руках Чиаурели сюжет этот зазвучал наново.

Численно и качественно в плане преобладают историко-революционные сюжеты и сюжеты гражданской войны (сюда же входят сюжеты биографические, посвященные революционным деятелям). В плане Ленфильма мы находим «Возвращение Максима» (2-я серия «Юности Максима»), «Падение Кимас-озера», «Музыкантскую команду» и «Сережу Кострикова»; по Мосфильму — «Последнюю ночь», «Золотой запас», «Тринадцать», «Юность»; по Украинфильму — «Нашествие», «Патриоты», «Националисты»; по Госкинпрому Грузии — «Або», «Вздыбленные годы», «1924 год»; по Белгоскино — «Днепр во дне», «Балтийцы», «Черная тень»; по Азерфильму — «Бакинцы»; по Арменкино — «Зангезур», «Гукас Гукасян» и «Каро». Это самое сильное место плана, сосредоточие самых сильных и полноценных сюжетов.

Нужно также отметить разнообразие этих сюжетов. По Ленфильму налицо «Возвращение Максима» — своеобразное продолжение «Юности Максима». Сюжет второй серии в производственном плане выглядит так:

«В картине «Юность Максима» мы оставили Максима по дороге в Сормово, куда он отправляется, вступив в партию большевиков, на партийную работу, оставив в столице друзей и любимую девушку Наташу.

Вторая серия начинается через несколько лет, в эпоху нового подъема рабочего движения. На сормовских заводах получен срочный заказ военного характера. Оставленные на ночь рабочие отказались работать и уволены. Завод бастует.

Представитель заказчиков, темный делец Старокопытов везет заказ из Сормова в Петербург для размещения его на столичных заводах. Максим едет в столицу для того, чтобы не допустить выполнения заказа.

В Петербурге он встречается с новой обстановкой, сочетающей нелегальную работу партии с легальной.

Он попадает в редакцию большевистской газеты «Правда», где вновь встречается с Наташей, работающей в редакции, и присутствует при очередном набеге полиции на газету.

Проталкивающий заказ Старокопытов пользуется ошибками Максима и перебрасывает заказ на завод, не известный партийной организации.

Через легальные связи питерских большевиков выясняется название завода, и Максим вновь берет дело в свои руки. Питерские рабочие бастуют, отказываясь выполнять заказ. В столице вспыхивает всеобщая забастовка. С трибуны Государственной думы большевистский депутат говорит о нарастающей революции. На улицах Питера возникают первые баррикады. Максим руководит схваткой рабочих с полицией.

Начало империалистической войны временно отвлекает революционное наступление. Большевистские ячейки разгромлены. Большевики-депутаты и Наташа идут в ссылку. Рабочие оторваны от станков и брошены на фронт. Среди идущих на фронт большевик Максим».

Героическая эпопея на чрезвычайно интересном и до сих пор нетронутом материале борьбы с белофиннами развернута в «Падении Кимас-озера». Сюжет здесь дает чрезвычайно благодарную снежную фактуру фильма и возможность провести подавляющую часть съемок на натуре.

В плане Мосфильма следует остановиться на сюжете «Последней ночи», чрезвычайно напряженном и углубленном. Может быть именно такое строение сюжета и дает возможность для углубленного показа характера.

Сюжет сценария «Тринадцать», успешно переносящий композицию и персонажей известной пьесы «Мстислав Удалой» в новую обстановку и новые соотношения, вряд ли стоит приводить здесь, так как самый сценарий, выходящий отдельной книгой, очевидно опередит появление этого обзора.

К сожалению, мы очень мало можем сказать об остальных сюжетах этого раздела, кроме «Або» и «Каро», так как сюжеты, приведенные в производственном плане, изложены крайне схематично и сбивчиво. Примером такого сбивчивого изложения сюжета может служить ведущий сюжет Арменкино «Зангезур».

«ЗАНГЕЗУР». «Автор Бакунц. Режиссер А. Бек-Назаров. Пуск в производство 1 июня 1936 года. Сдача фильма 1 мая 1937 года. Краткое содержание:

1920 год. Зангезур. Мобилизованные дашнаками для защиты от муссаватской армии два брата Пухан и Макич покидают с отрядом село. Макич только что освобожден из тюрьмы, где сидел за близость к подпольной большевистской организации. В селе остается старик Ата, отец Макича и Пухана.

В результате столкновения с поручиком, во время которого Пухан был убит, а поручик ранен, Макич вместе с тремя солдатами, спасаясь от наказания, дезертирует из армии и возвращается в село.

Муссаватская армия ликвидирована. Дашнакское командование сосредоточивает свои силы для борьбы против наступающей Красной армии и революционных элементов в тылу.

Ожесточенное преследование дашнаков заставляет Макича и его друзей скрываться в глубоком ущелье, где их после длительных поисков находит секретарь подпольной организации большевиков Маргер.

Старик Ата, отказавшись указать, где находится сын, умирает от руки командующего фронтом капитана Куро. Преследуемый отрядом Куро, Макич и его друзья вместе с Маргером пробираются к месту расположения Красной армии и вступают в ее 151 полк. Красная армия готовится к наступлению.

После успешного выполнения задания, во время которого Макич проявил инициативу, его назначают начальником отряда, который вступает в родное село.

Став начальником и не понимая роли секретаря партийной организации, Макич конфликтует с Маргером, который сдерживает его партизанские намерения и поступки.

Сделанное комиссаром полка разъяснение о значении партии успокаивает его.

Дашнаки идут в последнее наступление. Конники капитана Куро ночью внезапно окружают позиции 151 полка и прекращают его телефонную связь с 84 бригадой. Начинается последний бой.

«КОНДУИТ»

Сценарий Л. Кассиля. Режиссер Б. Шелонцев. Оператор Я. Лейбов. Одесская студия Украинфильм

Макич занимает высоты Алчадаша, защищающие единственный проход к позициям 151 полка, останавливает продвижение конницы Куро и сам переходит в наступление. Куро, оказавшись отрезанным от своего войска, не желая попасть в плен, бросается в ущелье.

Несмотря на упорное сопротивление, конники прорывают цепь и ведут упорное наступление, стремясь какой бы то ни было ценой занять высоты Алчадаша.

Макич окружен, но, не теряя мужества, он до последней минуты сдерживает наступление врага, пока не падает убитым. Но судьба битвы уже решена. С высот Алчадаша на дашнаков налетает 151 полк, подходят части 84 бригады. Дашнаки отступают».

Здесь довольно точно выяснены место действия, историческая обстановка, стратегические задачи и даже приведены номера полков и бригад. Но, к сожалению, не дано никакого представления о героях, о их связи между собой и событиях, определяющих индивидуальную судьбу героев в общем историческом потоке.

Переходя к современным сюжетам, трактующим проблемы нашей социалистической действительности на современном нам материале, мы видим недостаток, а подчас и отсутствие этого рода сюжетов в плане ряда фильмов. Ленфильм располагает только двумя сюжетами по этому разделу: «Беспокойная старость», «Шуба английского короля», причем оба могут быть отнесены сюда только более чем условно, так как первый говорит об ученом, идущем к революции в первые ее дни, в тылу гражданской войны, а второй изложен следующим образом: «Краткое содержание. По сюжетному замыслу сценарий является интересной попыткой создать реалистическую народную комедию на современном актуальном материале (стахановское движение)». Фактически в плане Ленфильма нет ни одного современного сюжета, намеченного к пуску в производство в 1936 году (если не считать одной проблематичной резервной темы, о которой мы говорили выше, — «Великий гражданин», и одной детской картины-короткометражки).

Немногим лучше положение на Мосфильме, где при наличии в производстве по плану 1936 года 24 игровых художественных полнометражных фильмов [1] имеются три современных сюжета: «Золотое детство», «Мужество» и «Сержант», причем только «Мужество» — литературный сценарий, подкрепленный в плане подробным изложением сюжета, достаточно глубокого и хорошо построенного. Сравнительно связное изложение сюжета дано нам и по «Сержанту». К сожалению, по «Золотому детству» мы не можем считать изложением сюжета скупые, мало что говорящие сведения о биографии героини.

Помимо этих трех сюжетов мы имеем в плане Мосфильма следующие указания:

«37. В план Мосфильма включена тема, над которой в 1936 году будет работать режиссер А. Медведкин».

Это указание мы вряд ли можем считать сюжетом или даже обещанием сюжета из-за его более чем многозначительной лаконичности.

В плане Украинфильма современность представлена одним литературным сценарием — «Богатая невеста» и двумя тематическими заявками — «Директор» и «Девушка ищет прекрасного» при наличии в производстве в двух студиях Украинфильма 27 полнометражных художественных фильмов по плану 1936 года.

По Госкинпрому Грузии в этом году будут пущены в производство только два современных сюжета: «Колхида» по одноименной повести Паустовского и для детей «Клад», экранизация одноименной пьесы Шварца. Ни одного оригинального сюжета, затрагивающего проблематику социалистической Грузии, студия не дает.

По Белгоскино налицо три современных сюжета: «Молодой человек» К. Финна, режиссера Корш, о котором в плане не сообщается ничего, кроме того, что он должен быть пущен в производство 1 августа 1936 года; «Юкон» — сюжет, рассказывающий о пограничнике и его собаке, и наконец «Пуговица» — легковесный анекдот, могущий существовать в любое время и очень мало прикрепленный к нашей действительности.

Арменкино располагает двумя современными темами: «Сквозь пламя», сюжетом, повествующим о колхозе и намеченным к пуску 1 декабря 1936 года, и короткометражкой «Колхозная свадьба».

У остальных национальных организаций картина совершенно иная. Но там приходится говорить о качестве сюжетов, в ряде случаев чрезвычайно низком. Как пример приведем два сюжета, фигурирующие в плане Азерфильм. Первый из них — «Ущелье смерти» возрождает дурного тона пинкертоновщину и пытается выдать за случай на советской границе привычную схему авантюрного романа. «Преступление Джейфуна» — сюжет о колхознике, связавшемся с бандой из-за красоты ее вожака красавицы Альмагуль. Но, поняв правильность колхозного пути, герой убивает любовницу, после чего становится лучшим ударником колхоза.

«Преступление Джейфуна» — типичная мелодраматическая дешевка с закрученным сюжетом и нарочитыми эффектами. Здесь убийство, вполне лежащее в логике бульварной мелодрамы, выдается за советский метод решения отношений и путь колхозной жизни.

Вообще говоря, сюжеты среднеазиатских национальных организаций (Узбекфильм, Таджикфильм, Туркменфильм) стали значительно ярче и разнообразнее. Среди авторов мы видим квалифицированных советских писателей — Артема Веселого, Осипа Брика и др., но основное, что хочется отметить, — это появление национальных кадров.

В этой связи нужно сказать, что лучший сценарный отрывок из приложенных к планам среднеазиатских организаций принадлежит коллективу таджикских писателей, написавших сценарий «Дехкане». Приходится сожалеть, что эта — работа обезличена и имена членов авторского коллектива — не опубликованы.

◆

Что следует сказать в заключение обзора? Попытка публикации сюжетов в производственном плане советской кинематографии должна встретить всяческую поддержку. К сожалению, как это достаточно явственно из приведенных примеров, самое изложение сюжетов на очень низком уровне. Это не позволяет с достаточной ответственностью и отчетливостью обсуждать сюжеты 1936 года с точки зрения их жанровой направленности, их строения и т. д.

Совершенно очевидно, что ведущая группа режиссеров в плане 1936 года работой не обеспечена и имеющаяся на них наметка резервных тем с указанием очень дальних сроков пуска в производство является скорее легализацией их простоя, чем закреплением за ними сюжетов.

Исторические сюжеты, инсценировки классиков, историко-революционные сюжеты и гражданская война представлены в плане полно и значительно.

Современная тематика полностью отсутствует в плане Ленфильма и недостаточно представлена в планах Мосфильма, Украинфильма, Белгоскино, Госкинпрома Грузии и Арменкино, составляющих основной костяк кинопроизводственных предприятий СССР.

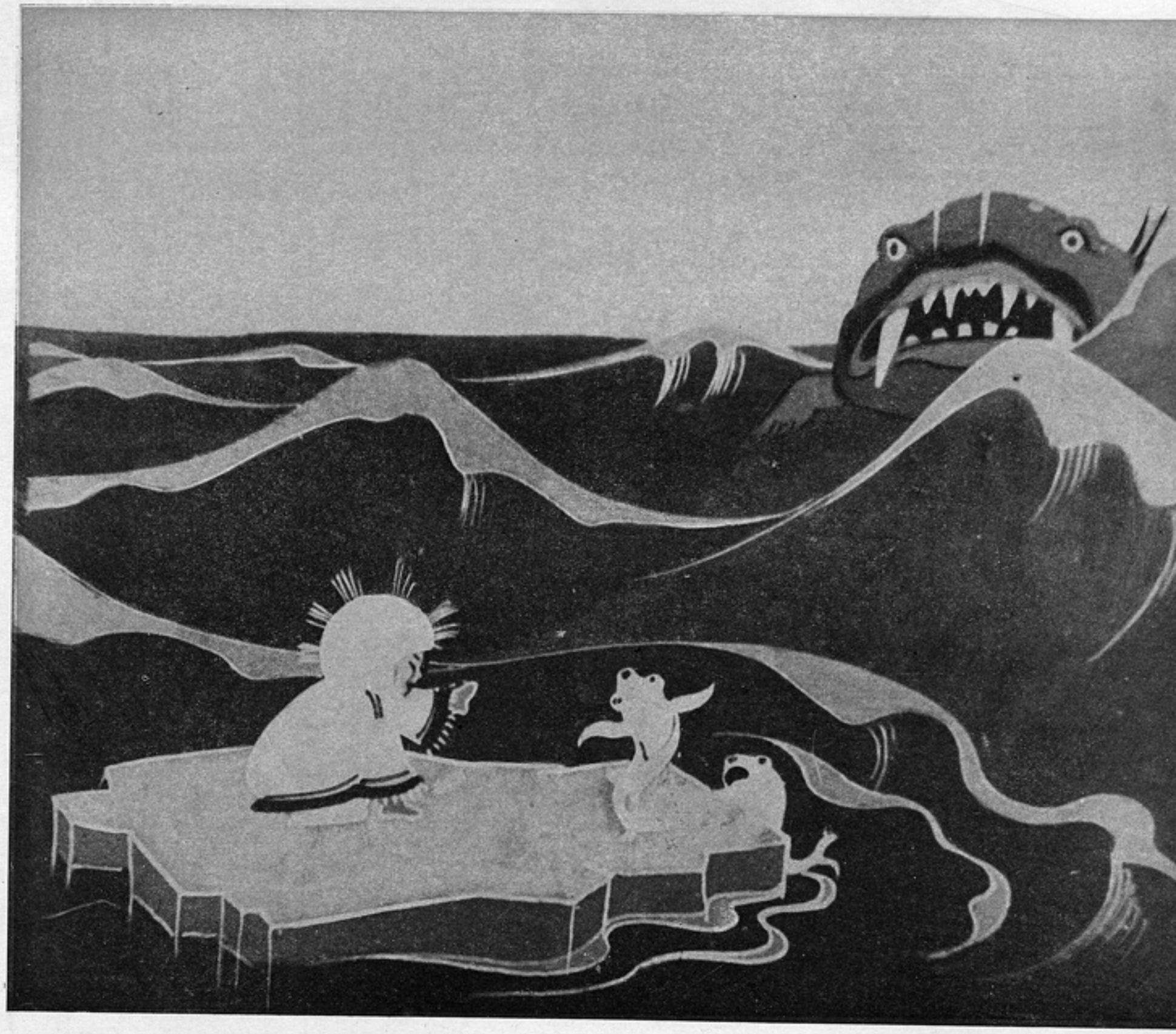
В студиях Азерфильма, Таджикфильма, Туркменфильма и Узбекфильма — определенные достижения в плане работы над проблематикой и сюжетами социалистической современности. Это ни в какой мере не спасает лица всего плана советской кинематографии, в котором удельный вес последней группы предприятий крайне незначителен.

Полностью отсутствуют сюжеты западные. Революционная борьба представлена в плане только одним «Гаврошем», который с трудом может быть занесен под эту рубрику. Научная фантастика на весь план представлена одной спорной объемной мультипликацией «Голубая звезда» (из нашего обзора выпали короткометражки, а следовательно и вся мультипликация, а также общий план по выпуску детских фильмов, хотя последние учтены в плане каждой студии).

Чем объясняются эти дефекты плана? Надо полагать, планированием авторского самотека вместо организации сюжетов, потому что мы не можем объяснить доброй волей увод годового производственного плана советской кинематографии от основных проблем современности, каким бы высоким показом прошлого современность не заменялась.

А отсюда основной вывод — необходимость борьбы за плановость в организации сюжетов, борьбы за перестройку основных наших драматургических кадров, за решение драматургией кино важнейших проблем социалистической современности.

[1] В эти 24 фильма входят и неучитываемые нами в данном случае фильмы, перешедшие в план 1936 года с предыдущего года по разным причинам, среди которых имеются и на современную тематику. Но и там процент современных сюжетов чрезвычайно незначителен. То же самое и по другим студиям.



«ВОЗВРАЩЕННОЕ СОЛНЦЕ»

Мультфильм. Режиссер-художник Ольга Ходатаева,
Московская студия графических фильмов

«ВОЗВРАЩЕННОЕ СОЛНЦЕ»

Мультфильм. Режиссер-художник Ольга Ходатаева.
Московская студия графических фильмов

ФИЛЬМЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Если работников советской кинематографии иногда можно было обвинять в недостаточной самокритичности, в некоторой переоценке своих успехов и достижений, то надо прямо сказать, что когда речь заходила о «делах детских», то самокритических речей было вполне достаточно. Все признавали неудовлетворительность работы по созданию детских фильмов, все клялись помочь развитию детской кинематографии. Крупнейшие режиссеры обещали ставить детские фильмы и шефствовать над младшими товарищами, писатели и сценаристы — писать детские сценарии, хозяйственники — давать деньги, пленку, павильоны и т. д.

Руководство советской кинематографии обязывалось каждочасно помнить о своей задолженности перед детским зрителем и упорно, настойчиво, систематически покрывать эту задолженность.

Так было много лет подряд. Но совещания закрывались, декларации подшивались, а наши ребята в который раз смотрели старые фильмы или бегали тайком на сеансы для взрослых.

Решения партии и правительства по вопросам детского искусства снова поставили перед кинематографией этот вопрос со всей четкостью, серьезностью и неотложностью.

В ответ на постановление правительства был издан приказ ГУКФа, по которому количество детских фильмов должно составлять 25% к общему плану производства фильмов.

По меньшей мере 15 детских картин должны были выйти на экраны Союза. В приказе был намечен ряд творческих и организационных мероприятий, обеспечивающих лучшие производственные условия, большое внимание и помощь работникам детского кино.

Но результаты работы 1935 г. и I квартала 1936 г. далеко не утешительны. Чем обогатились детские экраны за этот год? «Космический рейс» и «Без ошибки» (Мосфильм), «Дивный сад» (Киев), «По следам героя» (Межрабпомфильм), «Партизанская дочка» (Одесса)—и все! Причем большинство этих фильмов запущено в производство еще в 1934 г. и выпуск их в 1935 г. и начале 1936 г. объясняется только колоссальным опозданием против плановых сроков.

Ленфильм не дал ни одного детского фильма. «Федька» и «Леночка и виноград» до сих пор не готовы. Производство «Федьки» затянулось из-за болезни режиссера и дурной погоды во время летней экспедиции.

История с «Леночкой» — очень показательна. С одной стороны, сценарий все время дорабатывается в процессе съемок, с другой,— группа простаивает из-за отсутствия павильонов, которые детским картинам предоставляют обычно в последнюю очередь. Особенно жалуется на отсутствие павильонов группа Шмидтгофа («Концерт Бетховена» на Белгоскино). Между тем руководство Белгоскино нашло возможность предоставить свои павильоны «детскому» режиссеру Вайнштоку.

Не готова до сих пор «Школа» по сценарию Барто (Киев), неизвестно будет ли закончена постановка «Солнечного маскарада» по очень хорошему сценарию Н. Шестакова (Одесса). С большим опозданием сдала Одесская киностудия «Кондуит». Звуковая короткометражка «Чудесный корабль» в студии Ленфильм снималась Козачковым в срок, достаточный для выпуска производственно-сложной полнометражной картины.

Закавказские киноорганизации не принимают никаких мер для развития детского кино. В Госкинпроме Грузии и в Азерфильме нет ни одного режиссера, специализировавшегося в области детского кино. Арменкино «импортировало» из Москвы детского режиссера Ай-Артяна, который должен работать над сценарием «Школа» по повести Гайдай.

Пристального внимания заслуживает Студия детских фильмов при ГУКФ. Эта молодая организация, созданная немного более года тому назад, должна была явиться своеобразным методическим и производственно-творческим центром детской кинематографии. Имея ряд заданий общеметодического характера, студия должна была в первую очередь запустить в производство —3 детских фильма и, собирая вокруг себя работников детской кинематографии, наладить систематический выпуск детских картин.

Истек год. И эта годовщина не была отмечена выпуском продукции. Основной режиссер студии и ее организатор Маргарита Барская до сих пор не приступила к съемкам, хотя ее сценарий «Отец и сын» был закончен осенью 1935 г. С того времени прошло более 6 месяцев, и лишь на май 1936 г. планируется начало работы Барской. Такое «бережное» отношение к срокам объясняется желанием руководства студии создать Барской для ее постановки специальные производственные условия, с отдельным павильоном, приспособленным для работы с детьми. И вот целый год уходит на поиски помещения, строительство и организацию базы студии, причем все эти заботы падают на Барскую, отрывают ее от ее основной творческой работы на год, оттягивают выпуск ее фильма.

Если Барская была бы освобождена от этих организационных нагрузок и пошла бы на то, чтобы еще одну картину поставить на базе одной из центральных кинофабрик, то к моменту готовности специального павильона она смогла бы ставить уже второй фильм.

Мы заранее отметаем возражения, что если бы не энергия и горячее участие Барской, то ни павильона, ни цехов студия до сих пор не имела бы. Но кинематографии нужна Барская-режиссер, Барская-мастер детского кино, а не ходатай по хозяйственным делам. В отношении другой постановки Студия проявила меньше «принципиальности», и режиссер Шпиковский, снимавший картину на киевской фабрике, в ближайшее время сдает первую серию фильма «Трое с одной улицы». И хотя условия работы Шпиковского были исключительно трудны (съемки в Киеве, монтаж на Мосфильме, озвучание в Межрабпоме и т. д.) и никак не соответствовали основным творческим и организационным принципам Студии детских фильмов, все же именно этот фильм будет первым детищем этой молодой организации.

Студии и в дальнейшем придется в основном пользоваться павильонами и технической базой других кинопредприятий, так как строящийся павильон очень мал и даже при наличии обслуживающих цехов сможет пропускать только одну постановку. Таким образом намеченный план производства 1937 г. в количестве 7 единиц придется реализовать на территории других киноорганизаций.

Вообще практика строительства студии детских фильмов совершенно расходится с общепринятой точкой зрения о нерациональности существования подобных маленьких кустарных киноорганизаций. Действительно, в чем смысл строительства в помещении кинотеатра единственного маленького павильона, оторванного от центральной, хорошо оснащенной технической базы?

Руководство студии надеется на возможность использования ялтинской фабрики для некоторых своих постановок, в частности для второй серии «Трое с одной улицы».

Наряду со Студией детских фильмов ГУКФ в Москве существует еще одна детская студия на Потылихе. Наличие в большом организме Мосфильма такой специальной детской организации предполагает концентрацию в ней всей работы по детским фильмам, тем более что Студия не испытывает избытка ни в режиссерах, ни в сценариях.

Но лишь одного Журавлева можно считать кадровым режиссером детских фильмов. В производстве же в данный момент находится только молодой режиссер Резниченко, ставящий фильм «Юность», и Студия ведет главным образом работу по заготовке сценариев и руководством снимающихся фильмов не отягощена.

Однако сейчас на фабрике вне детской студии режиссер Вайнштох снимал фильм «Дети капитана Гранта», а в ближайшее время режиссер Лукашевич в первой студии будет ставить «Гаврош», частично используя декорации и костюмы фильма «Зори Парижа», снимающегося в том же объединении. Это обстоятельство видимо является причиной изъятия фильма из детской студии. Но право же такая разбросанность немногочисленных детских постановок не может быть оправдана при наличии на территории Мосфильма специально детской студии.

У нас очень мало режиссеров, еще менее сценаристов и людей, могущих авторитетно и квалифицированно руководить детской кинематографией. А существующая система карликовых детских студий, разбросанных и не объединенных единым руководством, никак не способствует собиранию имеющихся кадров и подготовке новых людей, потребность в которых велика и будет расти с каждым годом. При таком положении и Детская студия при Гукер не сможет по-настоящему развернуть работу.

Многие студии, не имея своих режиссеров, идут на приглашения случайных людей для того, чтобы как-нибудь выпускать «для приличия» хотя бы одну картину. Для иллюстрации приведем постановку Шмидтгофом детского фильма «Концерт Бетховена» в студии Белгоскино. Шмидтгоф детским искусством никогда не интересовался, сценарий также никак не связан с белорусским материалом. Но случайно приглашенного режиссера быстро «поженили» на случайном сценарии, и видимость борьбы за детскую кинематографию — налицо. Работа Шмидтгофа характерна и по другим причинам. Несмотря на торжественные заверения, что детское кино нуждается в талантливых мастерах, что надо вырастить специальные кадры, любящие и знающие это дело, у нас в практической работе на детский фильм идут люди случайные, режиссеры, не оправдавшие себя на предыдущей работе. Нет никакой уверенности, что все эти режиссеры в случае успеха своей работы над детским фильмом закрепятся на этом участке кино, а не уйдут снова на работу для взрослых. Ни для кого не секрет, что молодые режиссеры рассматривают свою работу тоже лишь как необходимое испытание, которое надо выдержать для получения самостоятельной постановки «взрослого» фильма.

Идея привлечения крупных мастеров к постановкам детских фильмов — не реализована. Только в Ленинграде Козинцов живо интересуется работой детской студии и помогает режиссерам в повседневной работе. Ленинград имеет некоторые успехи и в работе с драматургами. Систематически работают Е. Шварц и Алейников над серией «О Леночке». Своим автором студия считает Д. Левина, крепко связанного с Лебедевым. Студия не прерывает связи с Пантелеевым. Видимо одна из причин успеха сценарной работы Ленфильма все-таки лежит в том, что в Ленинграде только одна детская студия и за одними и теми же авторами не гоняются представители различных студий.

Сроки производства детских картин — необычайно велики. Тут «помогает» и низкое качество пленки, выделяемой для съемок, и последняя очередность по павильонам, и слабый состав групп. По существу отношение к детским постановкам в киностудиях не улучшилось: они все еще находятся на положении «бедных родственников».

Качество всех выпущенных фильмов — очень невысоко. Мы не можем назвать за этот год ни одного значительного произведения детского киноискусства. Особенно плохо обстоит дело с фильмами для ребят младшего возраста. Большинство фильмов рассчитано на детей от 12 до 15 лет. Все это полнометражные фильмы сравнительно сложной тематики. Совсем нет короткометражек, веселых комедий для школьников младшего возраста.

Инерция и косность в вопросах детского кино все еще не преодолена. В своей ежедневной работе детские киноорганизации не чувствуют настоящего художественного и организационного руководства. Распыленность кадров работников детского кино, отсутствие единого руководящего центра, разрыв с детской литературой, незнание интересов советского ребенка и круга его запросов — все это мешает советской кинематографии выполнить задачи, поставленные перед ней партией и правительством.

Вопросами детской кинематографии, несмотря на всеобщее признание исключительного значения этого дела, киноорганизации все же продолжают заниматься от случая к случаю, подменяя систематическое руководство периодическими кампаниями, обязательствами и декларациями.

«КОНДУИТ»

Сценарий Л. Кассиля. Режиссер. Б. Шелонцев. Оператор Я. Лейбов. Одесская студия Украинфильм

«ЧУДЕСНЫЙ КОРАБЛЬ» Режиссер Б. Козачков. Оператор Соколов. Ленфильм

К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНАРНОГО ОБРАЗА

К. ЮКОВ

Способность кинематографа фиксировать на пленке действительность во всех ее подробностях перестает быть преимуществом искусства тотчас же, как художник ограничивается только техническим воспроизведением действительности. Преимущество кино сейчас же превращается в недостаток, как только художник использует его как самоцель, а не как средство для образного обобщения и раскрытия действительности.

Возможность показать человека в его движении, поступках, возможность фиксировать, а затем воспроизводить его голос во всех интонациях, возможность фиксировать человека в данную минуту подробно и со всеми его особенностями, наглядность кино не облегчает, а усложняет творческую деятельность художника.

Говорящий человек, заснятый на кусок пленки с соблюдением всех правил операторского искусства, еще не является произведением искусства, а есть только отдельный снимок отдельного явления: «Такой-то человек говорит такие-то слова».

Можно несколько часов снимать говорящего человека. Однако от количества часов, затраченных на съемку говорящего человека, от количества метров пленки, израсходованных при съемке этого человека, ни в какой мере не зависят ясность, полнота и глубина создаваемого образа. Мы будем иметь лишь снимок человека, говорящего в такой-то день и в такой-то час такие-то слова. Мы будем иметь фотограмму поведения человека на известном отрезке времени, но не произведение искусства.

Все усваивают очень быстро способность кинематографа фиксировать жизнь во всех ее деталях, подробностях и проявлениях. Ограниченность возможностей кинематографа, способность превратить каждый поворот ручки киноаппарата в искусство—усваивается быстро не всеми.

В борьбе за место кино среди искусств первые теоретики кино всячески старались выставить напоказ все преимущества кинематографа и сглаживать, смазывать, умалчивать о слабых сторонах. На разные голоса они воспевали никем не превосходимые возможности и преимущества кино.

Формализм в кинематографе увидел механическое средство фабриковать искусство.

ЛЕФ увидел в кинематографе средство фактографии действительности.

Натуралисты и ремесленники от искусства видели в кинематографе средство наиболее легкого и внешне полного отражения действительности.

Мнимая легкость и простота «работы» в киноискусстве многим вскружила голову. В результате возникли вредные для искусства утверждения о том, что кинематограф не нуждается в драматургии. Принцип съемки картины без сценария провозглашался как достоинство и особенность нового революционного искусства. Утверждалась теория создания фильмов без актера. Типаж подменил собою актера, актер превращался в типаж. Был такой период, когда все считали возможным, описав события, происходившие в их городке или деревушке, назвать это описание сценарием (более скромные — материалом) для будущего фильма.

Ложная теория глубоко пустила свои корни. Импровизация укоренилась как основной принцип творческой работы в павильоне. То, что можно и нужно предусмотреть, сидя за столом, в работе над сценарием, переносилось в сыром виде в павильон, тратились миллионы дорогостоящих рабочих часов. Потребуется еще много лет упорной работы для выкорчевки остатков ложной теории, так глубоко въевшейся в практику, в творческий обиход киноработников. И все это произошло потому, что во имя новой формы были отброшены в сторону, а не пересмотрены понятия и представления об искусстве.

Каковы же возможности киноискусства? Первая возможность, о которой было уже сказано выше и которая была хорошо усвоена молодым искусством кино с первых дней его зарождения, — это возможность фиксировать на пленку во всех деталях внешне проявляемую действительность, людей и предметы в их движении. Однако, как было уже сказано выше, от количества метров заснятой пленки еще не зависят глубина, ясность и полнота художественного образа. Возможность снимать явление, растягивая его во времени, не определяет еще собою характера заснятого явления.

Глубина показа явления часто противостоит широте показа.

Временная растянутость показа явления не определяет еще силы, глубины и полноты показа. Кинообраз человека, его глубина, ясность и сила влияния на зрителей зависит не от того, что мы заснимем человека во всех его деталях и поступках на тысячу метров, а от того, как этот человек раскроется перед нами в одном жесте и в одном слове. В этом жесте и слове должны сказаться вся жизнь и весь характер снимаемого нами человека.

Возможность кинематографа отражать жизнь, отдельные явления действительности во всех их деталях и подробностях не определила границы кино как искусства. Для искусства не важны фотографическая точность и подробность всех деталей. Искусство организует сознание человека в нужном для художника направлении. Искусство активно утверждает в образе идеи художника, а не пассивно отражает действительность. Поэтому многие детали и подробности могут отвлечь внимание зрителя не в ту сторону, в которую нужно художнику. В искусстве одна характерная и типичная деталь образа скажет больше, нежели десятки мелких черт и особенностей обычного предмета или явления.

Именно поэтому в искусстве кино способность человека заранее представить себе свое будущее произведение имеет решающее значение. Поэтому в кинематографическом действии, основанном на взаимосвязи и развитии образов, драматургия имеет первостепенное, решающее значение.

Создать полноценное произведение искусства кинофильм может только тогда, когда это произведение будет предусмотрено во всех его деталях и особенностях в сценарии, построенном на основе продуманных драматургических законов. Способность кинематографа широко охватить явление, отразить явление во всех его подробностях обязывает художника кино предусмотреть организацию и структуру явления в такой форме, чтобы представить его во всей его глубине, широте и полноте. Эту работу может и должна проделать в первую очередь драматургия. Кинематографический образ начинается со сценария. Киноаппарат, снимающий жизнь без сценария, занимается пассивным отражательством. Кадр, снятый без драматургической установки, не есть искусство. Этот кадр будет жить как искусство только в драматургически организованной взаимосвязи с другими кадрами. Искусство кино начинается лишь тогда, когда приходит драматургия. Если снимаются кадры без сценария, драматургия приходит позже и организует заснятый материал по своим принципам и законам. Так зачем же искусство начинать только на третьем этапе творческой работы, когда рациональнее его начать с первого этапа?

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов. Мосфильм

◆

Бела Балаш утверждает, что «каждое впечатление, схваченное в кадре, становится выражением безразличия — входило это в замысел художника или нет». Бела Балаш при этом забывает, что не всякое выражение есть искусство. Бела Балаш, пожалуй, это не только забывает, но утверждает обратное. Он там же пишет: «Нужно только сознательно или интуитивно овладеть этой особенностью объектива, и всякая фотография будет выражать искусство» («Дух фильмы», стр. 37). Прежде всего, о какой особенности объектива можно говорить, если каждое впечатление, схваченное в кадре, уже становится выражением. В том-то и дело, что всякое впечатление, схваченное в кадре и выраженное при помощи объектива, не станет искусством до тех пор, пока оно не будет организовано как образ; до тех пор, пока самая съемка не будет организована с установкой на то, чтобы вызвать в зрителе нужное впечатление. Искусство фотографии в своей основе отличается от искусства кино. Если фотография как искусство дает лишь один снимок, то она в этом одном снимке должна выбрать такие особые черты и свойства действительности, которые бы способны были через посредство единичного снимка вызвать в зрителе нужное художнику впечатление. Кинематограф как искусство представляет зрителю явление не только в его движении, но и во взаимосвязи различных положений предмета и явления действительности. Только это одно свойство кинематографа не может уже давать права утверждать, что каждый кадр вне зависимости от замысла художника будет явлением искусства. Каждое впечатление от действительности, прежде чем стать художественным кинообразом, т. е. произведением искусства, должно пройти несколько творческих этапов. Каждый из этих этапов является законченным творческим процессом. И только во взаимосвязи и взаимодействии этих процессов мы имеем законченный результат — кинематографический образ.

Раскрывая структуру и особенность кинообраза, мы имеем первый процесс его возникновения и зарождения— сценарно-драматургическое представление. Этот первый процесс, или этап, работы ложится на драматурга. Результатом творческой работы драматурга является сценарный, конкретно чувственный художественный образ. От ясности, четкости, законченности и полноты замысла драматурга, выраженного в сценарном образе, в значительной мере зависят ясность, четкость, законченность и полнота экранного образа.

Полнота и ясность сценарного образа, так же как полнота и ясность экранного образа, не есть излишняя детализация, кропотливая точность и подробность описания явления действительности. Так же точно как всякое произведение искусства в своих образах организует и направляет внимание зрителя или читателя на основное и главное, так и сценарный образ наиболее рациональными и экономными словесными средствами создает свой образ. Вот выдержка из сценария Н. Зархи «Мать»:

«В комнате у Власовых на кровати, уткнувшись в подушку, спит Пашка.

В темном углу, согнувшись над корытом, мать...

С шумом открылась дверь. На пороге — Власов. Вошел в комнату. Мутными глазами оглядел вокруг...

Вздрогнула мать... Подняла глаза. Снова наклонилась над работой».

В этом отрывке мы имеем наличие всех признаков чувственной конкретности художественного образа. Скупыми, конкретными характеристиками Н. Зархи определяет состояние своих героев, их отношение друг к другу, их пространственное и временное положение. На кровати не просто спит Пашка, а у т к н у в ш и с ь в п о д у ш к у. Мать находится в т е м н о м углу, с о г н у в ш и с ь над корытом. Дверь не просто открылась, а с ш у м о м. Одно слова «с ш у м о м» для немого кинематографа являлось исчерпывающим образным представлением. Оно сразу же окрасило собою всю ситуацию. Это одно слово определило состояние Власова, внесло нужный драматургу тон тревоги, разворачивающейся с последующим развитием эпизода. Так же лаконична и последующая характеристика Власова. Драматург не тратит лишних слов на то, чтобы описать, как Власов мгновенно вырос на пороге вслед за распахнувшейся с шумом дверью. Образ лепится скупо и лаконично: «На пороге — Власов». В этой лаконичности — законченность и определенность сценарного образа.

Так же определенны и чувственно конкретны и лаконичны последующие характеристики поведения героев. «Мутными глазами оглядел вокруг...» «Вздрогнула мать... Подняла глаза. Снова наклонилась»... и т. д.

Скупость фразы, ее лаконичность — не есть отсутствие фантазии, ограниченность словесного материала, которым располагает драматург. Нет! В этом особенность и специфика сценарного образа, которую хорошо понял и усвоил драматург Н. Зархи.

Образ вырисовывается, растет и развивается во взаимосвязи поступков, движений, жестов и характеристик.

Последующие эпизоды разворачиваются с учетом того представления, какое дал драматург о герое в предыдущем эпизоде. Нужно и тут быть немногословным, а только уметь продолжить развитие состояния героя, в каком оставил его драматург в предыдущем эпизоде.

«Открыл глаза Пашка, затем повернулся на другой бок, заснул...

Власов переводит мутный взгляд с вещи на вещь.

Остановил на...

...часах стенных с двумя гирями и утюгом, в качестве груза подвешенным к одной из гирь.

Подошел к часам. Снял утюг, положил в необъятный карман брюк.

Затем, постояв минуту в раздумье, взял табуретку, приставил к стене, полез снимать часы.

Мать, следившая за ним глазами, поняла его намерение. Вскочила с места, подбежала к нему, пытаясь стащить его с табуретки. Отец ногой отпихнул ее...

Не отступает мать, уцепилась за него...

Звереет Власов, орет:

— К т о з д е с ь х о з я и н?

Пашка проснулся, приподнялся, смотрит.

Мать оттаскивает отца...

Замахнулся на отца:

— Не смей мать бить!»

Линия Пашки разворачивается в своей логической непрерывности. Каждый жест и поступок Пашки обусловлен средою, обстановкой, поступками остальных действующих лиц. Образы рисуются во взаимосвязи отдельных поступков, поведения героев. Образ складывается постепенно в своем развитии и нарастании.

Драматург не напластовывает одно явление на другое. Каждое явление, каждый поступок вытекает из предыдущего явления, поступка, поведения героя. Создается непрерывность развития образа. Именно поэтому сценарий Зархи «Мать» является классическим произведением киноискусства. Он дает образец сценарного творчества как законченного художественного произведения, определяющего характер и структуру кинофильма.

Художественная полноценность сценария определяется чувственной конкретностью сценарных образов. От художественной ясности и полноты сценарных образов (основанной на их словесной характеристике) зависит последующее их развитие в экранные образы (основанные на наглядно зрительной, звуко-шумовой и словесной характеристике).

Художественная полноценность сценарного образа определяется не только характеристикой героев, но и раскрытием среды и обстановки, в которых движутся, совершают поступки герои.

Рассматривая этот эпизод, мы видим, как драматург развивает кадр за кадром характеристику своих героев. Драматург не упускает состояния своего героя в предыдущем кадре. Он как бы выводит из этого состояния своего героя, оставленного в предыдущем кадре для того, чтобы ввести его в последующий. Проследите линию развития любого героя в приведенных выше эпизодах.

Мать стирает белье и только глазами следит за отцом в начале эпизода. Затем мать, поняв намерение отца, вскакивает с места и подбегает для того, чтобы стащить его с табуретки. Завязывается борьба между отцом и матерью. Борьбу прерывает проснувшийся Пашка.

Для характеристики взаимосвязи и развития образа особенно типична линия Пашки, разворот показа и ввода его в действие:

...«Уткнувшись в подушку, спит Пашка».

В ответ на шум, внесенный Власовым в комнату:

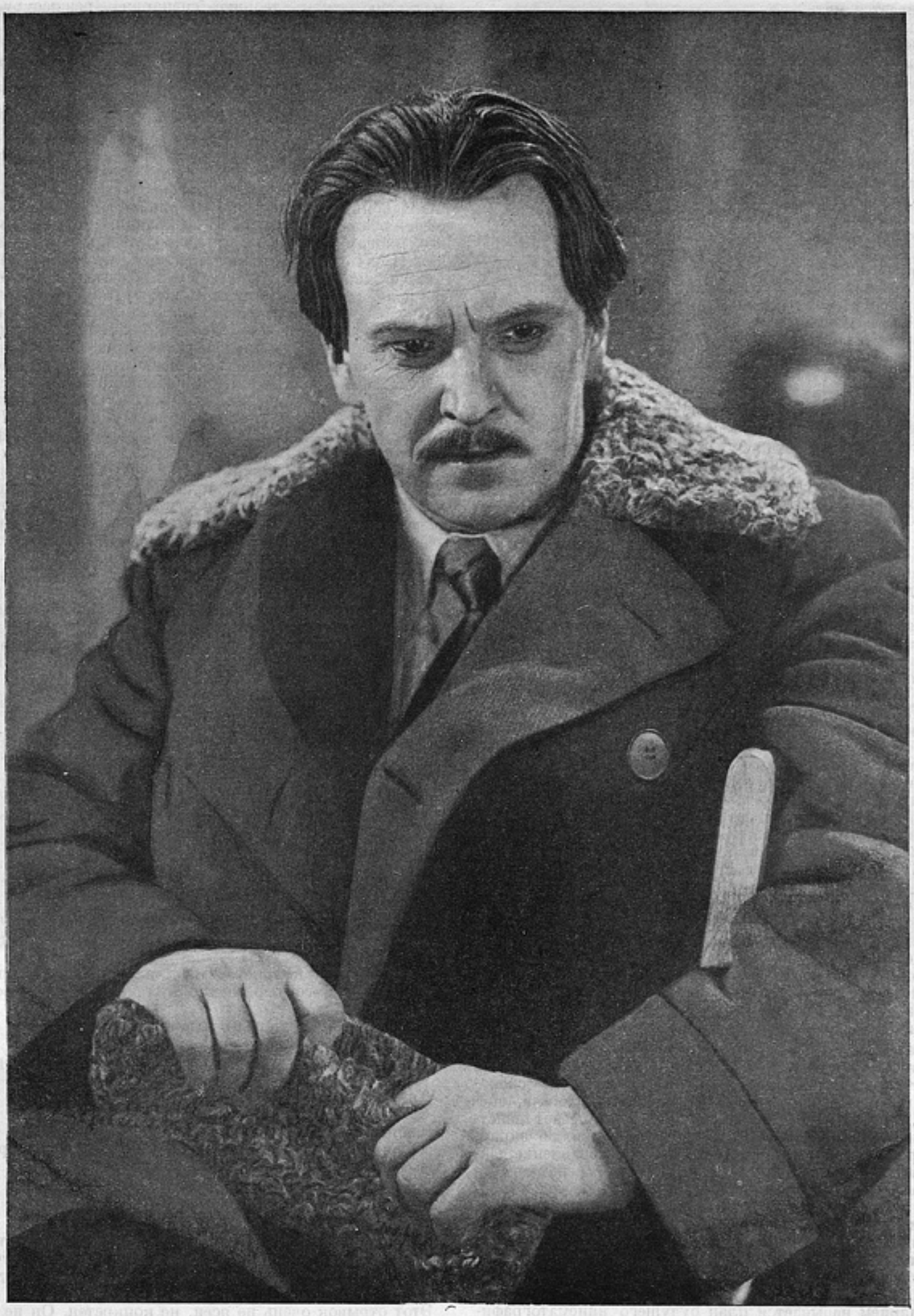
...«Открыл глаза Пашка, затем повернулся на другой бок, заснул...»

Власов орет:

«— Кто здесь хозяин?

Пашка проснулся, приподнялся, смотрит...»

«Власов бросился на мать, бьет ее.



«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. На фото: Б. Тамарин в роли инженера Садовского. Мосфильм

Отбивается мать.

Пашка вскочил с кровати, разнимает дерущихся».

«Совсем рассвирепевший от неожиданного вмешательства сына, Власов ударил его так, что...

...полетел с ног Пашка. Но быстро... вскочил на ноги, схватил со стола... молоток».

В задачу драматурга не входит детализация всей этой среды и обстановки. Среда и обстановка выступают только во взаимосвязи с героями. Они уточняют поведение героев, их местоположение и время. Среда и обстановка только воздействуют в сценарии на поведение героев, на их характер, на развитие действия.

Сценарный образ создается во взаимосвязи и взаимодействии героев с вещами, обстановкой, природой и средой.

В приведенном выше эпизоде присутствуют вещи только во взаимосвязи с поступками героев. Кровать и подушка присутствуют потому, что на ней спит Пашка, уткнувшись в подушку. Корыто существует потому, что в нем стирает белье мать. Часы висят на стене. К ним подвешен утюг. Есть еще табуретка. Вот все вещи, которые нужны сценаристу в данный момент. Но в комнате имеются и другие вещи. В комнате стоит стол. Висит рукомойник, под которым стоит на табуретке миска. Наличие этих вещей в комнате не обязывает драматурга выписывать их тотчас же в первом эпизоде. Все эти вещи драматург вырисовывает по ходу развития действия.

Взаимоотношение героя с окружающей его средой, обстановкой и вещами раскрывает особенность сценарного образа и его отличие от образа экранного. Образ героя, как и среда, обстановка, вырисовывается в сценарии постепенно, с развитием драматургической характеристики героев, в действии, в жесте и в слове, во взаимодействии героя с вещами и другими героями, вводимыми по ходу действия.

Сценарный образ всегда описателен, а потому условен. В сценарном образе только намечаются основные и ведущие стороны характера, действия, поступка героя. Сценарный образ компануется с расчетом вызвать чувственно конкретное представление.

Экранный образ есть зрительно наглядное выражение сценарного представления. Экранный образ есть уже конкретно чувственное, зрительно наглядное выражение действительности.

То, что в сценарном образе вырисовывается на протяжении всего сценария, в экранном образе выступает во всей своей наглядности с первого кадра.

Внешний образ матери можно окончательно себе представить только после прочтения всего сценария. Экранный образ представляет нам мать во всей ее зрительной наглядности с первого же кадра.

Экранный образ есть воплощение сценарного образа в игре актера, в реальной обстановке, окружающей актера, в вещах, сопутствующих актеру каждый раз, когда он появляется в месте, где эта среда, вещи, предметы наличествуют. Сценарный образ написан сценаристом. Экранный образ поставлен и организован режиссером, заснят на пленке оператором и смонтирован в последовательности, намеченной сценарием.

Сценарный образ есть продукт творчества одного драматурга (или группы драматургов). Экранный образ есть продукт творческой деятельности коллектива (сценариста, актера, режиссера, композитора, художника, оператора, осветителя). Сценарный образ описывает действительность с целью вызвать представление об экранном образе. Экранный образ есть само представление действительности. Различие и особенность сценарного и экранного образов предопределяют собою не только творческое место драматурга по отношению к другим профессиям, но и художественно законченную роль и функцию сценария по отношению к фильму.

Формализм, отрицавший значение образа в искусстве, свел роль сценария к техническому плану постановки фильма.

«Сценарием называется план будущего кинематографического произведения», — писал В. Шкловский в своей книге «Как писать сценарий» (ГИХЛ, 1931 г., стр. 9). Марксистская теория искусства утверждает образ как основную и решающую категорию всякого искусства и в том числе искусства кино. Марксистская теория киноискусства видит единство и различие сценарного и экранного образов. Видя различие и особенность сценарного и экранного образов, мы разрабатываем и утверждаем киноведение как общую теорию искусства, кинодраматургию — как теорию сценария, режиссуру — как теорию постановки фильма. Основываясь на разработке понятия образа в кино, мы уточняем творческий метод актера и оператора. Вся творческая деятельность в киноискусстве выступает как взимодействие ряда законченных творческих специальностей, дающих в синтезе творческого труда законченное произведение искусства — кинофильм.

◆

Непонимание особенности сценарного образа, единства и различия сценарного и экранного образов приводит ко многим творчески производственным неполадкам, делает абстрактной нашу критику, не умеющую отличить в кинофильме достоинства и недостатки драматургии и сценария от достоинств и недостатков режиссерского осуществления этого сценария. Теория киноформализма, отрицающая значение образа как основной категории искусства, стерла грань между работою над сценарием, как законченным драматургическим произведением искусства, и кинофильмом, как законченным произведением искусства кино, явившимся в результате осуществления творческих замыслов, определенных сценарием. Понятие «материала» кино, утверждаемое формализмом, фотогеничности этого материала, приемов конструкции и оформления материала в кинофильме не только не разграничило творческий процесс драматурга и режиссера кино, но в основе своей приводило к тому, что драматургия, ее роль сводилась к вдохновению режиссера, к пробуждению его творческой мысли и фантазии, только к тому, чтобы толкнуть его в направлении, нужном и желательном сценаристу. Именно отсюда возникло утверждение, что сценарий есть «литература» для режиссера. Это привело в свое время к бегству драматурга кино в театр (Н. Зархи, Ржешевский, Прут и др.), к стремлению сменить профессию сценариста на профессию режиссера. Эту свою вину формализм признал в заявлении В. Шкловского на диспуте в Доме кино 28 февраля 1936 года.

Понять особенность кинообраза — это значит рассмотреть и определить структуру кинообраза. Понять структуру кинообраза—это значит прежде всего видеть единство и различие, особенность и всеобщность сценарного и экранного образов.

В чем же единство и различие сценарного и экранного образов? — Единство сценарного и экранного образов мы видим прежде всего в единстве представления действительности в конкретно чувственной форме, в единстве выражения идей, чувств и мыслей художника в сценарном и экранном образах. Сходство представлений с действительностью, выраженное с наибольшей точностью и полнотою в сценарном образе, даст наибольшую точность и ясность выражения этого представления в экранном образе.

Наибольшей конкретностью, наглядностью представления экранного образа характеризуется качество сценарного образа.

Выше мы приводили отрывки из сценария Н. Зархи «Мать». Каждое слово — конкретность, четкость и ясность образа. Но что можно сказать о таких образах?

«Ночь.

Темная душная ночь.

Село спит.

Тишина.

Только далеко где-то в поле кричит птица. Крикнет раз и долго молчит. Потом опять:

— Кра-а!

И ветер шумит в деревьях.

Ночь. Глушь. Темь.

И только в одной хате за плотно прикрытыми ставнями неярко мерцает огонек: в хате на большом дубовом столе чадит и дымит каганец» (Д. Левин, «Федька», издание Кинофотоиздат, стр. 11, 1936 г.).

Этот отрывок очень не ясен, не конкретен. Он не представляет нам будущего экранного образа, не дает ясной и четкой картины.

Дальше мы покажем, как экранный образ и кинофильм в целом в своей основе близок к литературе; как экранный образ сходен с литературным образом; как кинематографические жанры сходны с литературными жанрами. Сценарий же, являясь произведением литературы, в то же самое время не похож на роман, повесть или рассказ в литературном смысле этих жанров и понятий.

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. На фото: арт. В. Янукова в роли Соньки и засл. арт. А. Чебан в роли начальника. Мосфильм

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков.
Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. «Мосфильм»

Драматург кино, оперируя действительностью, ориентируется на представлении этой действительности в том виде, в каком она должна выглядеть на экране. Сценарный образ представляет нам действительность в таком виде, в каком она должна воздействовать на нас, на зрителя, с экрана. Конечным результатом и окончательным выражением сценарного образа является экранный образ. Чем более конкретен сценарный образ как наиболее ясное и чувственно, ощутимое представление экранного образа, тем более высоко и художественно более выразителен сценарный образ. Качество сценария определяется наиболее точным, ясным, образным представлением развития экранных образов во всей их наглядности, реальной полноте и сущности. Качество литературного произведения определяется наиболее точным, ясным, образным представлением действительности во всей ее реальной полноте и сущности.

Нет никакой последовательности, нет четкости и ясности обстановки, нет рисунка обстановки, вещей, предметов, в своем состоянии образующих образ.

Сценарий, состоящий из неясного и абстрактного набора слов, не представляет действительности в образах, не предопределяет собою рисунка экранного образа, — такие сценарии открывают возможность произвольной фантазии режиссера.

Такая «литературщина» не помогает режиссеру, а затрудняет творческую работу.

Первым и основным требованием, предъявляемым к сценарному образу, являются конкретность, ясность и наглядная четкость представления действительности, которую он рисует. Для этого не обязательна многословность. В кратких, выразительных словах должен быть очерчен образ с такой наглядностью, чтобы можно было представить место действия, характер, время действия, положение героя по отношению к месту действия, его поведение, характер, отношение к месту действия и предмету, к среде, тенденцию к последующему движению и развитию поступков героя, предопределяющих собою развитие его характера.

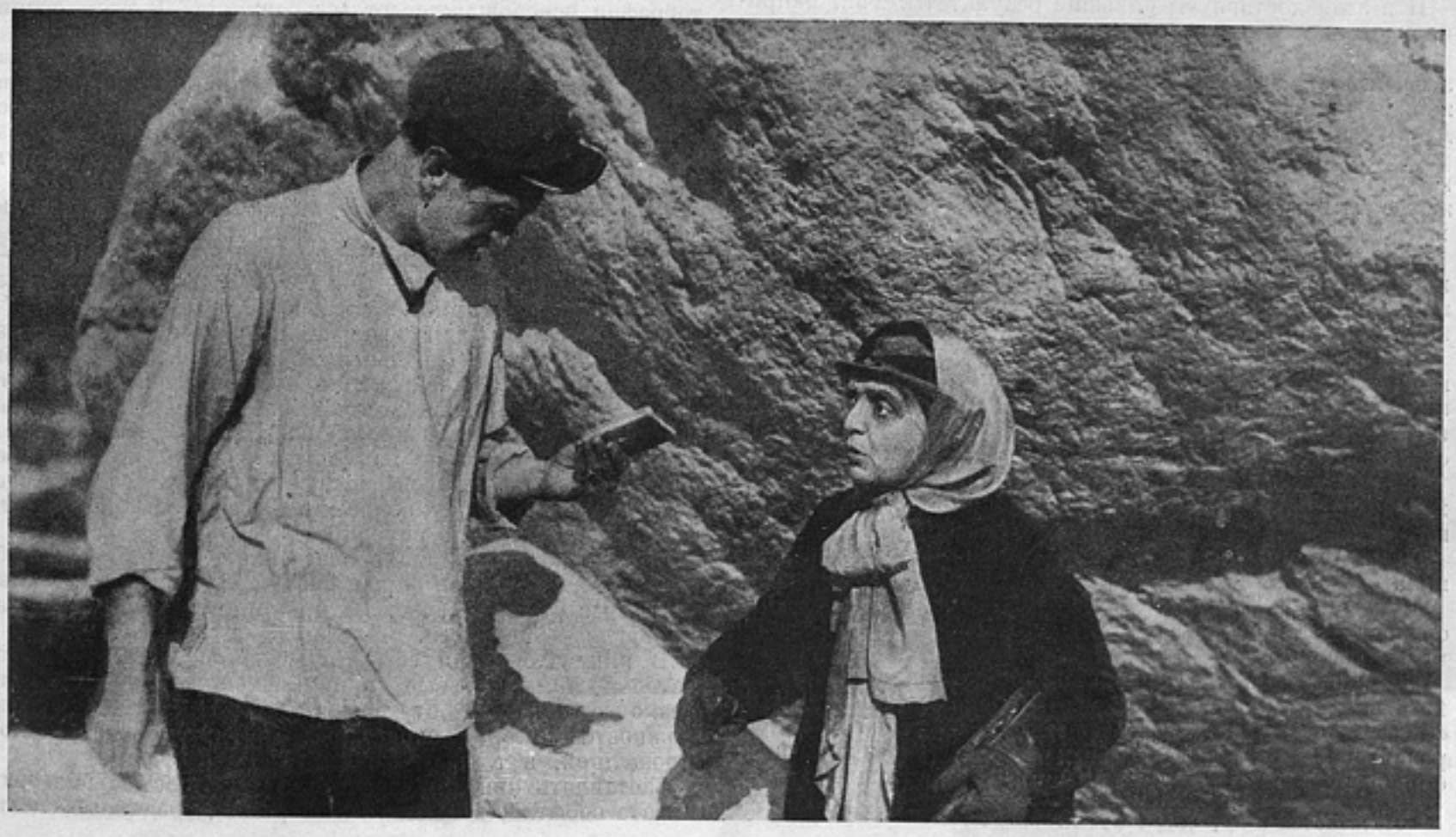
Эти основные требования предопределяют собою содержание экранного образа, его тему, его внутреннюю идею. Эти черты сценарного образа должны быть идентичны, едины с экранным образом. Но это не значит, что сценарный образ должен предвидеть все подробности и особенности экранного образа. Сценарный образ предопределяет собою экранный образ в его драматургической особенности. Сценарный образ предопределяет идейный смысл и содержание образа. Предопределяет не описательно, а в действии, в поступке героя, в состоянии среды и обстановки. Сценарный образ рисует вещь только в ее драматургической особенности. Для сценарного образа вещь вырисовывается лишь тогда, когда вскрываются идея, мысли, чувства драматурга, когда вещь драматургически работает, способствует временному уточнению среды и обстановки, когда она раскрывает характер героя, его поступки, когда она служит развитию сюжета, динамике действия. В остальном вещи, среда, обстановка сценарным образом только подразумеваются. В этом отличие сценарного образа от экранного. Сценарный образ выступает как драматургическое выражение экранного образа. Он намечает и предопределяет не только внешность и характер героя, среды и обстановки, не только поступки героя, трансформацию и развитие среды и обстановки, но и фабулу, сюжет, драматургическое развитие действия, все столкновения героев, противоречия, борьбу противоречий, исход событий, а потому структуру и характер экранного образа.

Многие видят сходство кино с литературой в том, что литература выражает образы в словах, что делает и кино в своих сценариях.

Это жестокая ошибка, которая привела к непониманию специфики кино многих писателей.

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм



ВОКРУГ СЮЖЕТА*

Н. КЛАДО

Зимой 1924 г. ленинградский журнал «Кинонеделя» открыл дискуссию о сюжете. Приблизительно в эти же годы основные мастера советской немой кинематографии начинали ставить свои первые большие картины.

В дискуссии на страницах журнала участвовали советские и французские писатели, театральный режиссер Радлов, Шкловский и др.

И вот интересно, что советская кинематография в своих лучших образцах развивалась как раз вопреки высказанным в дискуссии истинам. Большинство статей говорило о внешней занимательности, событийности и т. д., якобы обязательно присущих кинематографу.

Через десять лет, в 1934 г., появилась статья С. Динамова «За сюжетное искусство». Это было в дни, когда звуковая кинематография, как и в 1924 г. немая, насчитывала лишь несколько крупных картин, а основные мастера, создавшие дальнейшую славу советскому звуковому кино, лишь вступали в производство.

И если рассмотреть лучшие, вышедшие за последний год картины, то они по своему сюжетному построению как раз противоположны высказанным в статьях мыслям.

◆

Тут требуется пояснение. Конечно, за эти годы теоретическая мысль двинулась вперед. Но в статьях, посвященных вопросам сюжета, эта мысль не выявлялась, а перо по инерции пропархивало мимо сути вопроса. Статей, глубоко разрабатывающих проблемы сюжета, в кино не было хотя бы и на конкретном анализе картин.

Этот вопрос обычно затрагивается в заключительной части каждой статьи, в перечислении лозунгов, за которые борется автор. Между тем сюжет — не лозунг. И бороться за «сюжет» без расшифровки этого понятия — задача бесполезная. Конкретная борьба на сценарном фронте шла в эти годы несколько по иной линии, скорее по линии организационной.

И в этом достигнуты большие результаты. Так, например, сценарист стал называться кинодраматургом, сценарии стали печататься в журналах наравне с пьесами, а песни записываются на граммофонной пластинке. Положение кинодраматурга на производстве упрочилось. Достижения в этом бесспорны. Пора пыл обратить на разработку подлинных проблем построения кинодраматургического произведения, потому что для того, чтобы удержаться на достигнутых позициях, надо создать достойные сценарии.

А в практике и в немногих высказываниях полученное звание кинодраматурга понимается «по созвучию» как определяющее тождество законов театральной и кинематографической драматургии.

Всей своей историей кинематография доказала, что и по средствам выразительности и композиционным особенностям кинодраматургия ближе к художественной прозе, нежели к драматургии театра. Не по «созвучию», а по существу.

Всякая творческая борьба идет вокруг сформулированных положений, отличающих одно направление от другого.

Приведу определения сюжета, сделанные в утверждающих его статьях.

Динамов («Правда», 16/IV 1936 г.). «Сюжет — это связь событий и героев в художественном произведении между собою».

Туркин («Сюжет и композиция киносценариев», ГУКФ, 1934 г. Книга, по которой учатся молодые сценаристы). «Сюжет — это взаимосвязь и взаимораскрытие героев (образов) и событий в завершенном процессе (через конфликт, борьбу, через диалектику вещей), реализующие идею».

Представьте себе творческого работника, который сейчас выйдет на трибуну и скажет: «Я против связи событий и героев между собой и в своем творчестве эту связь не стремлюсь осуществлять».

Или аналогично произнесет формулировку Туркина: «Я не за то, что не нужна взаимосвязь и не нужно взаимораскрытие ни героев, ни событий и не в завершенном процессе и не реализуя идеи».

Думается, что подобного чудака не найдется!

Борьба за сюжет — это борьба за наиболее полное соответствие осуществления замыслу и как таковая объединяет все направления. Хороший сюжет—это приведенное в порядок изложение мыслей, это образы, характеры, события и их реальное соотношение в художественном произведении. Наилучшее, наиболее полное раскрытие идеи, возможное в данном типе художественного произведения, и есть потому наилучший сюжет.

Даже авторы т. н. «агитпропфильмов» делали их по-своему сюжетными, руководствуясь определенными принципами построения.

Борьба различных направлений происходит за различные принципы конструирования сюжета. Борьба же за сюжет есть общая борьба за высокое качество кинопродукции. Никто не возражает против общих выдвинутых лозунгов и общих определений. Спорно иное. С. Динамов в позитивной части той же статьи приводит примеры театральных пьес «Чудесный сплав», «Жизнь зовет». Это оказалось наиболее быстро воспринятым. На практике ряд работников кино, особенно в звеньях фабричного руководства, борьбу за сюжет принимает как построение картин по принципу театральной драматургии. Это прикрывалось необходимостью повышения среднего уровня кинематографической продукции. Теория и рецепты фабричного руководства исходили не из опыта лучших советских картин, пытавшихся находить новую форму сюжетных построений, создавать новые жанры. Поэтому средний уровень и не повышался. Сейчас кинематография освобождается от «середняков». В этом основная установка руководства.

Освобождение от картин среднего уровня качества означает борьбу против всяких штампов, против сужения средств выразительности, против прямого некритического заимствования принципов смежных искусств, означает борьбу за большую идейность и соответствующую ей форму.

Высказывание Федина: «Роль сюжета, как конструктивного фактора, как средство занимательности, в частности, роль приключения в нашей литературе — ясна» («Литературный критик» № 9, 1934 г.) воспринимается как практическое руководство.

С этой точки зрения осуждается ряд сценариев в производстве, в котором предъявляются требования будто бы присущей кино внешней динамичности, построения сюжета по интриге и драматическому столкновению между людьми и обязательно завершенности события. Требования сюжетности исходили не из формулирующей это произведение идеи, а из готовой рецептуры. По этим советам сделан разве что «Джульбарс», в своей прямолинейности часто доходящий до пародии.

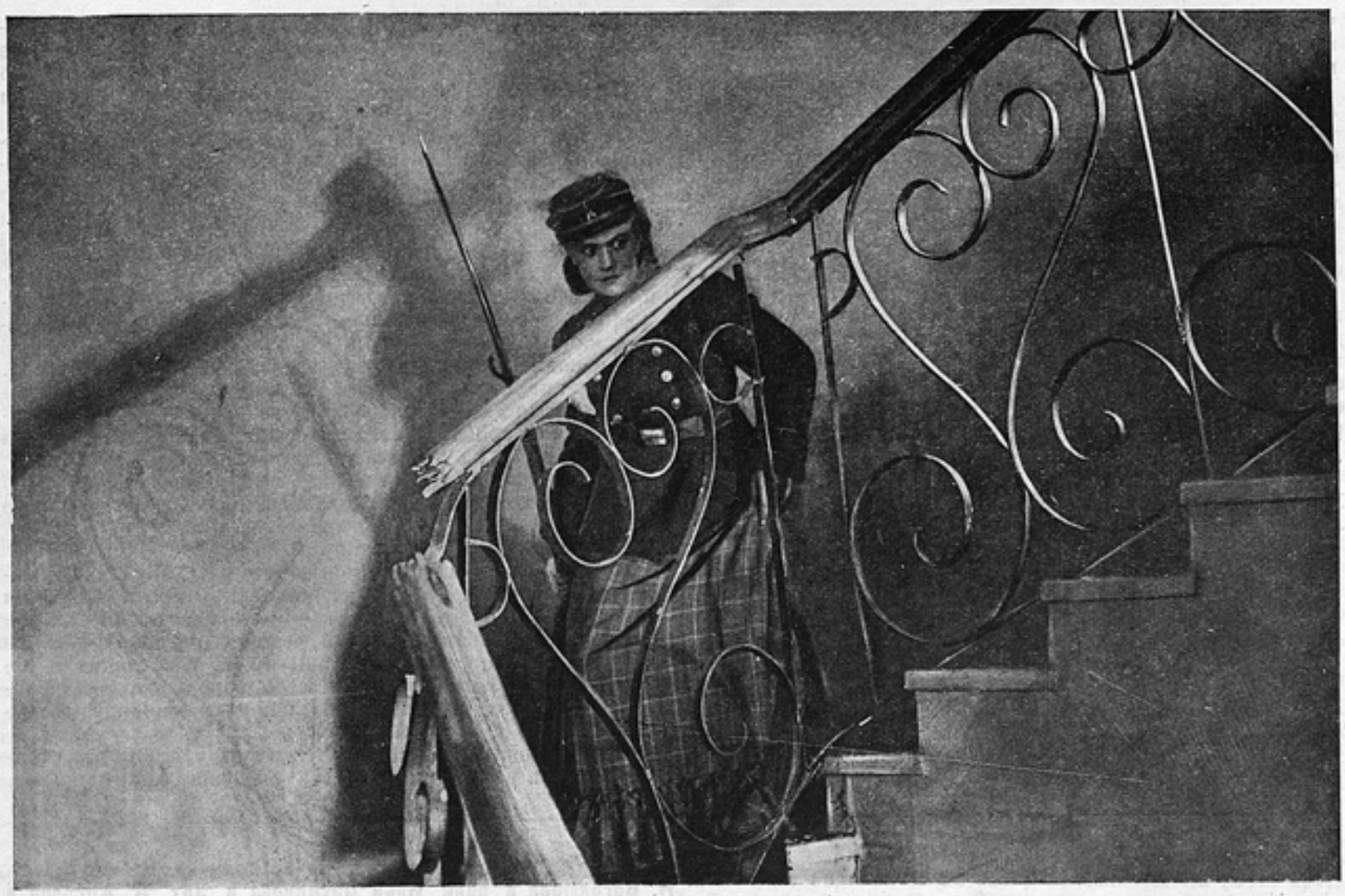
Начало каждого кинопроизведения — сценарий. Ошибки в его конструкции определяют часто неудачу картины.

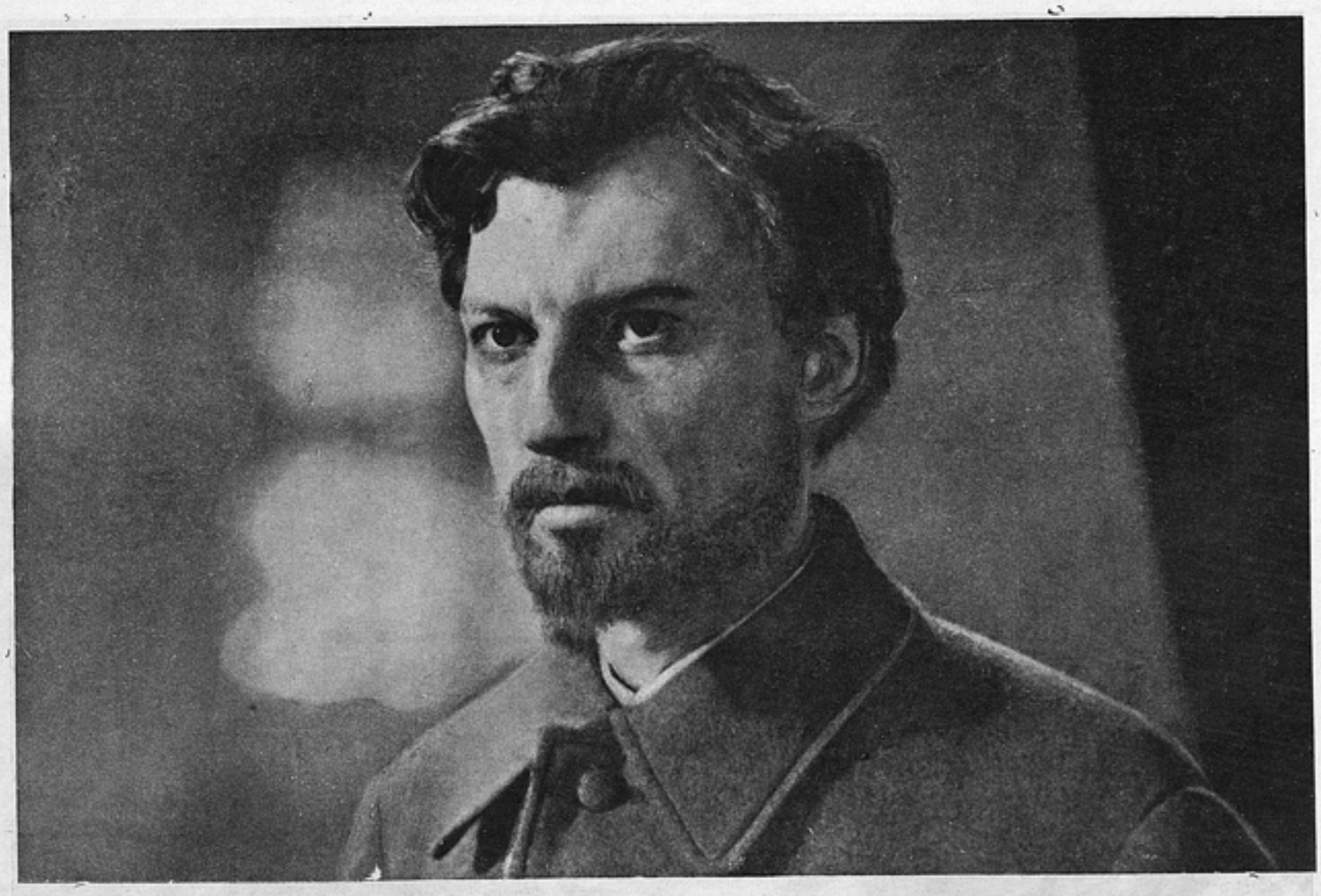
Призыв строить сюжет по принципу театральной драматургии — не верен.

В кинематографии есть присущие ей средства выразительности. Основные принципы композиции картин резко отличаются от театральной драматургии, возможности которой определены во многом сценической площадкой, и т. п.

Заставлять кино, обладающее возможностью большего охвата событий, втискиваться в рамки, созданные сцени-

* Печатается в порядке обсуждения.





«ЗОРИ ПАРИЖА»

Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор Л. Косматов. На фото: вверху арт. Максимова в роли Катрин, внизу арт. А. Абрикосов в роли Этьена Миляр. Мосфильм

ческой коробкой, — неверно. И в театре в течение многих лет идет борьба за расширение средств выразительности.

Чехов в своих ремарках к «Вишневому саду» стремился определять поведение актера не только словом. В работах советских театральных режиссеров все больше раздвигаются рамки сцены. У передового театра есть много полезного для кино, и тут взаимный обмен опытом—закономерен. Но на практике кинематография часто заимствует у театра именно то, что определено его условностью. И то, что в театре вполне закономерно, в кино звучит фальшиво.

В театре кино может позаимствовать много. Но слепое перенесение театральных принципов построения сюжета, диалога, мизансцены, актерской игры ведет к обеднению выразительных средств, присущих кинематографу. Эти средства выразительности определяют работу не только съемочного коллектива, они должны предопределять и работу кинодраматурга.

Реальный материал, реальные вещи, которые показывает кино зрителю, не могут совместно существовать с условной актерской игрой и театральным диалогом.

Поведение человека на экране резко отлично от поведения на сцене. Образ выявляется в поступках, не только относящихся к людям, вещам, в определенных избранных моментах столкновения. Образ раскрывается во всем своем жизненном поведении, всей суммой поступков, средой, атмосферой, а не только словами.

Например, радист Курт в картине «Семеро смелых» почти не говорит. Немногие произносимые им слова передают сообщения и всегда служебные. Между тем образ раскрывается с редкой полнотой в отношении его к производимому жизненному профессиональному действию. Профессиональные слова и поступки у Курта и врача Охрименко окрашены индивидуальным отношением, раскрывающим их внутренний мир. Подобное раскрытие образа приближается больше к литературе. В кино оно определяется возможностью большой нюансировки и убедительностью реального показа человека.

Театральная драматургия передает все взаимоотношения большей частью через диалог и монолог. В кинодраматургии подобный способ передачи должен играть подчиненную и второстепенную роль.

Анализ лучших картин 1935—1936 гг. покажет богатство новых композиционных принципов создаваемых жанров, нарушение казалось ненарушимого и главное — подтвердит то положение, что там, где драматургия—именно драматургия, а не только режиссура в плену театральных канонов, возникают провалы.

Довженко упрекали за драматургию «Аэрограда». Между тем Юзовский очень убедительно доказал («Литературный критик № 2, 1936 г.), что частичная недоходчивость «Аэрограда» вызвана созерцательностью метода художника, а не недостаточностью драматургии.

Композиционное построение «Аэрограда» необычайно скупо, ограничено и выражает замысел, ведущую идею автора.

Чего же более требовать?

Композиция фильма — исключительно интересна. Основной герой находится вне действия в противовес всем канонам. Герой этот — чукча — молодой человек нашей страны. Он — освобожденный человек, на своем пути не встречает никаких препятствий, кроме расстояния и необходимости самому строить себе город. Это исключительно полное отражение реальной, жизненной ситуации, взятой в обобщенном плане.

Препятствия на его пути есть. Но их удаляют его старшие друзья, расчищая ему путь, — Глушак с партизанами.

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. На фото: арт. Н. Боголюбов в роли Ильи Летникова и арт. А. Апсолон в роли метеоролога Корфункеля. Ленфильм

И основные события составляют именно действия этих друзей героя, мудро его опекающих, стоящих на-страже. Борьба в человеке нового со старым происходит в этих людях. Он же, герой будущего, легко и уверенно, хозяином бежит по завоеванной для него старшими по классу земле.

Основное сюжетное построение исходит из реализации идеи обороны, завоеваний и строительства для грядущего поколения. На сохранение безопасным символического пути молодого чукчи обращены все силы. На это же работают и все сюжетные ситуации. Раскрепощенность и свобода композиции и заключается в этом исключительном расширении рамок охвата событий, мест действия, соответствующих масштабу идеи.

И наиболее слаба сцена дома у старовера Шабанова. Не только потому, что актер Добронравов играет плохо, не только потому, что он декламирует — ведь декламирует и Глушак, а потому, что она строится в разрез со всей картиной. В ней Шабанов, сидя за столом, рассказывает причину своей ненависти к большевикам. Рассказывает, говоря сам с собой. Этот типичный прием театральной передачи событий и психологических переживаний через рассказ действующего лица снижает общий тон произведения.

До сих пор рассказывал только автор и показывал зрителю тоже только автор, а вдруг передоверяется это дело Шабанову.

«Аэроград» по жанру ближе всего к оратории. Но это не оратория первых лет революции — абстрактная и моралистическая, а возникновение жанра в новом качестве — через былину, в реалистическом качестве, где каждый человек, представляющий «силу», вместе с тем конкретен, индивидуализирован.

Основные приемы былинного сказа — сохранены. Отсюда и созерцательность, указанная Юзовским. Но весь сказ переведен в настоящее и будущее время из прошлого времени, присущего народному эпосу. Но драматических столкновений, образующих сюжетную линию между ними, нет. Сказитель-автор заранее предупреждает результат. Он раскрывает перед зрителем неизбежность и предрешенность, т. е. историческую закономерность победы.

Картина эпична, и средства выразительности ее целиком кинематографичны. Если искать аналогий, то их можно найти в литературе прежде всего в народном эпосе. Анализ всех средств выразительности этой картины намного расширит кинематографический арсенал.

В «Аэрограде» ценен и созданный Довженко реальный, типичный образ Глушака. В других советских картинах, вышедших после «Чапаева», раскрываются замечательные люди нашей партии в действенных, полнокровных образах. Но, несмотря на это, не их биографии определяют сюжет.

В «Мы из Кронштадта» человеческая биография кончается. Комиссар умирает. Идея продолжает жить, формируя произведение.

Основное, создающее художественный фильм, — это философская мысль автора и реальная действительность. В этом и причина преобладания событий над героями и наоборот в различных фильмах, смотря по тому, что значительнее. В большинстве картин, сделанных по прежним рецептам, несмотря на их фабульность, сюжетная линия часто расходится с идейной. В обратном случае, когда и идея формирует произведение, сюжет выражает лишь ее и потому органичен.

Характерно для сегодняшнего дня то, что герои, выделяемые из массы, не теряют своего индивидуального облика. Но это не индивид Ибсена, вбирающий в характер

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. На фото: арт. Н. Боголюбов в роли Ильи Летникова и арт. А. Апсолон в роли метеоролога Корфункеля. Ленфильм

все обстоятельства — результат примата индивидуального над социальным. Это тот же, выдвигаемый массой, составляющий ее часть, на которой сосредоточивается внимание, матрос Вакулиньчук и партизан Тимош шагами Балашова, Карабаша, Беспрозванного идущий по экрану.

Не для показа биографии Балашова (хотя и типичной) сделан фильм «Мы из Кронштадта». В образе Балашова раскрывается одна из сторон биографии матросской массы, объясняющей закономерность ее победы над белогвардейцами и интервентами. Поэтому матрос Балашов в конце картины не показан в завершенном для него этапе биографии,— сюжет обрывается раньше. Поэтому картина не кончается и возникновением у Балашова понимания своей задачи в революции (момент клятвы над трупом комиссара). Сюжет идет дальше.

Сюжет кончается, когда основная идея картины—раскрытие закономерности победы революционной армии над сильным противником — утверждение, обращенное в будущее, вытекающее из всего хода действия картины, доводится до зрителя.

Достоинство сюжетного построения «Мы из Кронштадта» в том, что раскрытие идеи, биографические моменты героев, ряд событий и даже место действия — участок борьбы — совпадают. Это и должно быть целью для сюжетной композиции. Но при анализе видно, что достигается это отнюдь не средствами интриги или борьбы между действующими лицами, считавшейся обязательной.

Несомненно, что зритель, следя за событиями, ждет и ищет в них не разрешения конфликта между Балашовым и пехотинцем и не ожидает обладания Балашовым «мадмазелью».

Б. Рейх писал (в «Литературном критике № 10 за 1934 г.), что не развитые человеческие отношения — не сюжетны. Но вот здесь эти отношения развиты и проходят через всю картину, но сюжет не образуют, между тем не развитые отношения Драудина и красноармейца, комиссара и Балашова (прерванные посередине) оказываются сюжетными и выражают одну из идей картины — воспитание партией бойца в условиях гражданской войны.

На человеческих отношениях авторы не задерживаются. Им, как Балашову, «надо такое сказать», что они спешат и высказываются именно по основной идее своего произведения. Это опровергает все представления о строении сюжета лишь как человеческих отношений. Удельный вес их и событий в композиции определяется реальным соотношением в жизни.

Картина «Мы из Кронштадта» эпична и повествовательна. И автор вмешивается в действие, определяя мысли его, разворачивая и преподнося прямо зрителю, обращаясь к нему. Эта публицистичность — характерное свойство, показывающее нарушение замкнутых законов композиции, где конец обязательно присутствует и обязательно находится внутри произведения.

Неслучайно у Вишневского работа над «Мы из Кронштадта» совпала с написанием повести. Средства выразительности его отходят от театра и приближаются к литературе. Тут интересно сопоставить диалоги и сцены «Последнего решительного» и «Мы из Кронштадта». Метод непосредственного показа взамен рассказа становится определяющим. Реплика обретает свой первоначальный, жизненный, бытовой вид, переставая быть афоризмом. Мысль выражается человеком и деталью. Одна из замечательных монтажных фраз — несколько безкозырок на гребн волны после казни матросов и возникающий оттуда им на смену десант моряков. Многое в картине мешает осуществлению этих принципов композиции и выражения. Но это не моя тема.

Я хочу показать, что законы театральной драматургии строятся для другого языка, что требования построения сюжета лишь как развития человеческих отношений, столкновения людей или, что еще хуже, развития по интриге и т. д. сковывают и обедняют кинематографию.

Это не вопрос направлений. Не высказывая своего отношения и предпочтения, по возможности объективно, я хочу показать это на примере совершенно противоположных картин, беря лишь один критерий — их высокое качество.

Вот «Юность Максима». Картина строится на биографии определенного человека. По жанру это ближе всего к монодраме. Действительно, нет ни одной сцены в фильме, где бы не участвовал Максим. Больше того, все окружающие показаны его глазами. Так выглядят особенно отрицательные персонажи, похожие на карикатурных марионеток. Даже пейзаж почти всегда показан его глазами. Не прямо, а как бы в представлении. Вот, кажется, картина, построенная так, что человек определяет ход ее развития и цепь событий.

И все-таки дело обстоит как раз наоборот.

На первый взгляд в картине два плана: монодраматический — Максима и повествовательный — авторов (выраженный в надписях и т. д), отбирающих моменты повествования. И отбор этот идет не по линии развития биографических моментов Максима, а лишь там, где моменты его биографии становятся типичными для представляемой им социальной категории и служат развитию идеи авторов. Каждый эпизод — момент приближения Максима к цели, отнюдь не поставленный им самим, и отражает постепенное воспитание беззаботного парня-революционера. Причем это показано как закономерный путь молодого рабочего. Его друзья, пропадающие на разных этапах,— это возможные пути его биографии, не развитые в самостоятельный сюжет. Его личная судьба, любовь к девушке и т. д. не развиваются в картине и показываются как обобщенные черты. Например, лирическая тема любви, проведенная через всю картину, показывает стремление Максима, которое может и развилось бы, но не сейчас. Сейчас не это главное (это почти постоянное для картин Козинцова и Трауберга противопоставление любви общественным обязанностям).

Максим не ищет революционного пути. Сама логика событий толкает и втягивает его. Поэтому, несмотря на кажущуюся определенность сюжетного построения этой картины биографией Максима, биография определяется событиями. Монодраматичность здесь мнимая, не в идеалистическом понимании.

Близость подобной конструкции к литературной — несомненна. Формы выражения в лучших сценах резко противопостоят театру.

Эмоции и психологические переживания передаются не рассказом, а всем комплексом зрительных средств воздействия.

Интриги здесь нет. Неразвивающиеся отношения между героем и другими людьми, скажем, Наташей, — это сливается с основным. Типичный путь рабочего подростка к активному участию в рабочем движении определяет конструкцию сюжета. Личное здесь присутствует: любовь к другу, затем обида, затем любовь к девушке, но не как определяющее, а как сопутствующее, показывающее индивидуальное проявление.

Картина Арнштама «Подруги»—подражательна и эклектична по своей художественной манере. В ней соединены разнородные элементы и разнообразные стили. Соединены не случайно, согласно с декларацией мастерской Юткевича о праве на использование для наибольшего воздействия на зрителя любых средств, уже ранее примененных в других картинах. Это неправильное понимание художественного наследства и взаимодействия творческих направлений. Арнштам отходит в сторону от сюжетной линии, привлекая противоположные предыдущей сцене элементы с целью повысить выразительность. Так даже на эпизодические роли используются заслуженные актеры, переносящие в картину готовые образы, созданные в стилистически противоположных произведениях. То же мы наблюдаем и в работе операторов, в режиссерских приемах, в сюжетном построении.

Это путь наименьшего сопротивления. Вместо того чтобы найти наиболее яркие, выразительные средства, лежащие в плане самой вещи, используются готовые образцы. В этом причина основных недостатков картины. Есть эпизоды, не играющие никакой роли в развитии действия и приведенные ради удачной реплики (сцена с объявлением империалистической войны, введенная как предлог для комической путаницы бабкой Сараева, и Самары, и Саратова).

По своему сюжетному устремлению картина приближается к «Юности Максима», заимствуя даже эпизоды фильма, правда, в значительно сниженном толковании.

Основа сюжета — биография трех девушек. Но биография их, раскрываемая в революции, как типичная для рабочей молодежи. Здесь моменты биографии, организующей сюжет, выбраны тоже лишь те, которые показывают их в революционном становлении. Принцип един, но в осуществлении он не выдержан. Интересно, что там, где Арнштам от этого принципа отходит, и есть наиболее слабые места картины (например, эпизод в пикете, с белогвардейцами и т. д.).

Картина лишена сюжетной стройности. В этом ее недостаток. Но это происходит вследствие того, что в ней

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: засл. арт. Н. Плотников в роли Домбровского

не все подчинено образующей идее. Задача ее больше отобразительная. Художник ничего не хочет выразить картиной, он лишь показывает трех наших хороших девушек в различные моменты революции.

В первой половине картины, там, где индивидуальный протест детей против тягот их жизни обобщается с общим положением рабочего класса и они втягиваются в ряды революционеров, — композиция стройна. Вторая половина лишена единой идеи и потому разбивается на отдельные эпизоды.

И характерно, что как раз здесь, где показаны наиболее многосторонние индивидуальные качества героев фильма, сюжет все время уходит куда-то в сторону, следя за их проявлениями. Показаны эти качества героев изолированно от окружающей обстановки, в порядке перечисления, орнаментально. Вот, мол, как они любят, едят и т. д. И тут Арнштам срывается с темпа, ведущего картину. Наихудшая сцена картины — сцена в пикете — плоха не тем, что там целуются на фронте, а именно тем, что целуются не как на фронте — в абстрактной, изолированной обстановке, прислащенной вдобавок оператором. Это типичная театральщина в кино.

На примере «Подруг» видно, как при всех больших качествах этой картины несовершенство построения сюжета приводит к разорванности, к эклектике и даже иногда к формализму. Здесь борются два принципа построения, и беда картины не в том, что она лишена интриги, а в том, что сюжет в ней не осуществлен.

Еще один пример. Картина «Семеро смелых» при всех недостатках сценария интересна рядом сюжетных особенностей. Здесь знаменательно, как идея и реально жизненный материал, легший в ее основу, определили конструкцию и метод работы авторов.

Действительно — семь готовых характеров заранее заданы. Даже Молибога ясен зрителю. То, что они отобраны из нескольких сотен комсомольцев, доказывает их положительность.

Вот семь, в основном одинаковых, людей на ограниченной площадке действия. Характеры их в важнейших чертах определены заранее. Это противоречит всем теоретическим положениям о построении произведений. Больше того, их взаимоотношения в основных чертах тоже определены. В драматические столкновения между собою они не вступают. Ведущая цель их заранее разъяснена зрителю надписью. Случайности и препятствия могут возникнуть лишь в столкновении с природой. Следовательно интрига в фильме отсутствует. Между тем картина держит в напряжении зрителя.

Но в осуществлении поставленной перед собой цели картина предельно ясна, потому выразительна и захватывающа.

Характеры в картине раскрываются в столкновении с обстоятельствами. Характеры не изменяются. Люди не перерождаются, а лишь развернуто представляются зрителю.

Замечательно то, что раскрываются они все в коллективе. Эта картина сумела показать индивидуализированный и типичный коллектив героев. Все семь человек — разные люди, равного характера, привычек, внешности, склонности и т. д. Но в коллективе эти их особенности лишь дополняют друг друга, нисколько не стирая индивидуальности. Развитие личных взаимоотношений совпадает с их коллективной жизнью. Молибога, запевая вместе с шестью зимовщиками, входит в коллектив на правах равного.

Герасимов использует замечательную находку Васильева в «Чапаеве». Это определение места, где должен находиться командир, — посередине.

Артист Боголюбов, игравший здесь начальника зимовки Летникова, как-то сказал, что ему очень трудно было сделать эту роль, так как он сам, не являясь здесь основным героем, несмотря на свое начальствующее положение, раскрывался в членах своего коллектива, т. е. был посередине, незаметно руководя проявлением качеств каждой индивидуальности. Такое построение картины возможно лишь в советской стране, где творческие индивидуальности раскрываются в коллективе, а не в противопоставлении выдвинувшей их массе.

Чем же кончается картина? Концом борьбы с природой? Нет, не в это ее тема.

Картина новеллистически замкнута. Конец таков же, как и начало. Новые люди остались на зимовку.

Но показывать зимовку этих новых людей и оставшихся с ними старых — не нужно. Поведение мужественного советского коллектива людей зрителю ясно — оно раскрыто в картине на примере «Семерых смелых». Зрителю ясно и поведение, и роль руководителя, и связь с материком, и раскрытие человеческих качеств членов будущей зимовки. Тема исчерпана. Картина действительно завершена.

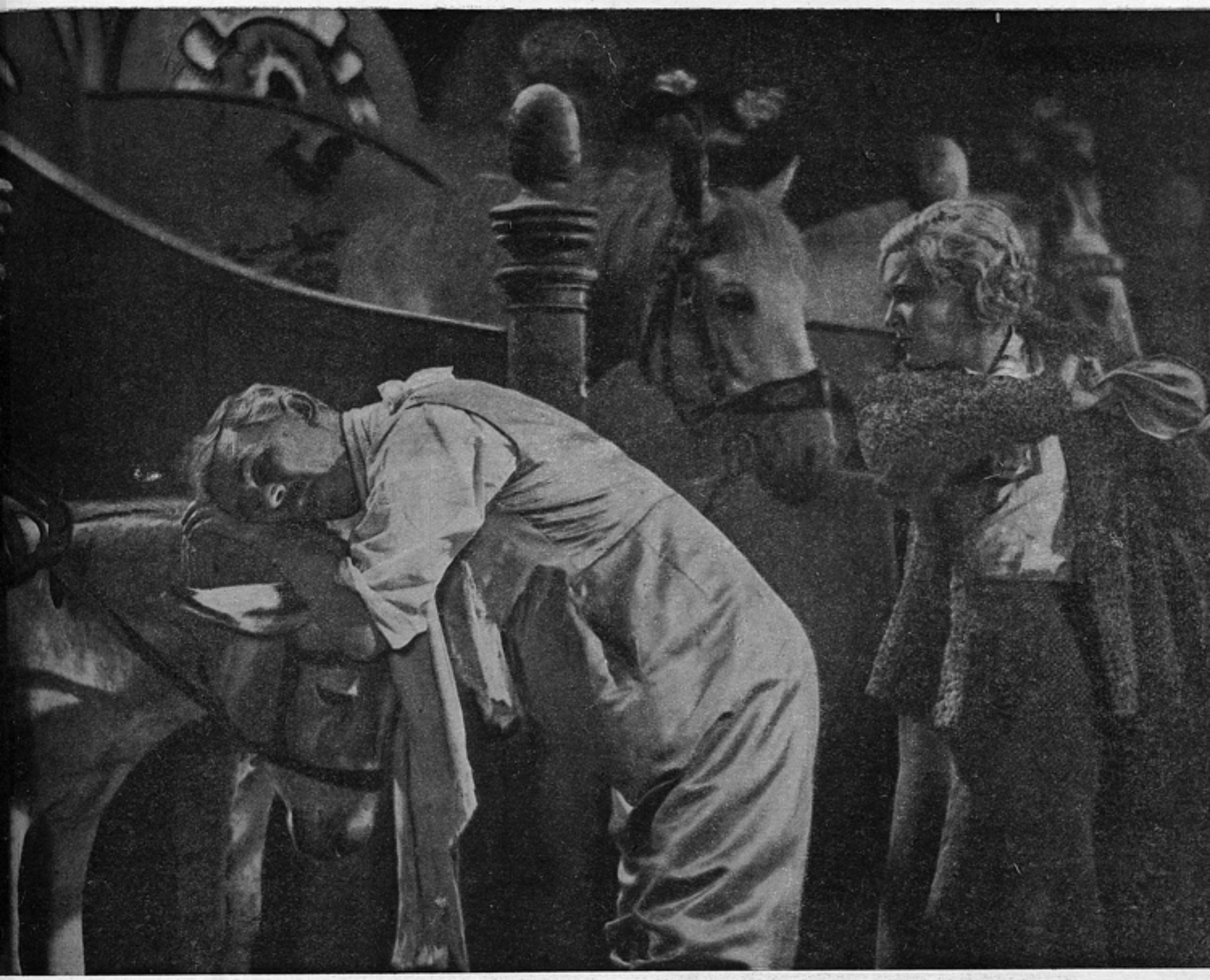
Так, «Семеро смелых», как и «Аэроград», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима», утверждают сюжетность, опрокидывая старые ее нормы и формы, понимая сюжет как наиболее законченное выражение идеи и выражаемого ей жизненного материала — людей.

Сюжет во всех этих картинах строится свободно, раскрепощенно от обязательных правил. Сюжет построен на максимальном использовании кинематографических средств выразительности, не на принципах, заимствованных из смежных искусств.

Уже сейчас ясно, что даже раскрытие образа в кино осуществляется другими, отличными от театра специфически кинематографическими средствами.

И здесь основное, принципиальное отличие, недооценка которого губит множество прекрасных замыслов.

«ЦИРК». Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон и арт. С. Столяров в роли Мартынова. Мосфильм.



«ЦИРК»

Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. На фото: арт. В. Володин в роли директора цирка и засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон. Мосфильм

«ЦИРК»

Режиссер Г. Александров. Операторы В. Нильсен и Б. Петров. На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон, арт. С. Столяров в роли Мартынова и арт. Е. Мельникова в роли Раечки. Мосфильм

АКТЕР И ОБРАЗ

С. ГЕРАСИМОВ

Сегодня, когда актерский вопрос стоит в центре внимания советской кинематографии, небезынтересно проследить пути, которые намечаются при создании молодых творческих коллективов, основанных на консолидации кинематографических актеров.

В этом смысле опыт «Ленфильма» — фабрики, имеющей большие традиции в области создания молодых актерских кадров, разрешает нам сделать уже достаточно ясные выводы.

В свое время, когда основной актерской группой на фабрике была группа «фэкс», руководимая Козинцовым и Траубергом, ряд вопросов актерской кинематографии был успешно решен и работой этих мастеров и постоянным ростом самого коллектива. Распад актерских коллективов, деградация кинематографических актеров в связи с ориентировкой на безактерский кинематограф привели к тому, что в какой-то день фабрика оказалась перед лицом актерского безвременья.

Поворот на большую драматургию, в которой место актера определилось как ведущее, настоятельно потребовал внимательного и углубленного взгляда на тот живой человеческий материал, который сохранился в пределах фабрики.

Мой личный опыт с картиной «Семеро смелых», где, как известно, актерский коллектив почти целиком составлен из кинематографических актеров «Ленфильма», показал, насколько богаты и перспективны возможности работы с молодым кинематографическим актером.

Несколько раньше, заканчивая свою статью для сборника «Лицо советского актера», я обещал сделать картину средствами кинематографических актеров и указывал, что такая работа явится самой большой радостью для меня, в прошлом актера принципиально кинематографического, и таким образом последовательно завершит десятилетний кинематографический путь.

В данном случае особенный интерес представляют для меня молодые актеры, воспитанные в условиях ныне уже ликвидированного киноотделения при Техникуме сценических искусств в Ленинграде.

С этой группой молодежи меня связывала четырехлетняя совместная работа, полная чрезвычайно напряженного труда. Оторвать свою практическую работу по картине «Семеро смелых» от всей работы с этой мастерской было бы объективно не верным и не последовательным. Именно в мастерской родился весь актерский профиль картины. Именно там были решены основные вопросы осмысления и разработки образов картины. Именно там был проделан весь познавательный путь, приведший молодых актеров к сознательной и последовательной реализации ролей картины.

Нам всегда представлялось, что основой актерской работы и залогом успеха является прежде всего органическое участие актеров во всех процессах творчества, начиная со сценарного замысла и кончая всеми стилистическими признаками картины, включая сюда и монтажный строй.

В этой школе, где коллективный труд был основой педагогического метода, мы совместно проделали работу над целым рядом литературных произведений, стараясь распознать ведущие тенденции того или иного образа и последовательно реализовать их в этюдной школьной работе.

Здесь следует оговориться, что одним из основных принципов, выдвигаемых нами, было использование именно литературных беллетристических, а не драматургических материалов.

В самом деле, в любом произведении классической литературы мы находим богатейшие возможности для подробного воссоздания образов при чтении авторских разъяснений, где диалог героев подкрепляется подробной исследовательской мыслью автора, где характеристика растет одновременно со всеми поступательными движениями сюжета, где последовательность развития характера обусловливается не только словами героя, но и всей суммой его поступков, средой, атмосферой вокруг того или иного явления. Драматургия же дает нам всю систему взаимоотношений главным образом через посредство диалога и монолога, снабжая все это чрезвычайно скупыми авторскими репликами. Умение же изучить среду, наблюдать литературу так же, как действительность, является конечно основным залогом успеха в деле воспитания молодого актера.

Заставить актера видеть действительность, научить его последовательно разбираться в каждом явлении действительности с позиций партийного, большевистского мировоззрения, преподать ему этот же вкус и умение в обращении с классической литературой — вот основные принципы, легшие в основу нашего педагогического метода.

Нам представлялось безусловно неверным механическое отделение познавательного цикла от цикла технологического.

Мы считали, что только в условиях глубоко осмысленной и оперативной работы с живым или литературным материалом могут родиться подлинное мастерство и высокая актерская форма. Эту точку зрения мы разделяем и сейчас.

Сегодня кинематограф предъявляет необычайно высокие требования к своему актеру. Образы нашей кинодраматургии закономерно углубляются с каждым годом. Желание передать в образах ведущие тенденции нашей жизни заставляет нас подходить к любому персонажу сценария с чрезвычайно высокими требованиями в смысле последующей актерской реализации. Именно этим в конце концов вызван такой массовый приток больших актеров театра в кинематограф.

Но крепко помня, что кинематограф обязан заработать своего кинематографического актера, мы считаем необходимым те же требования предъявить к нашему актерскому молодняку, последовательно вводя его в кинематографическую работу во всяком случае на равных основаниях с актерами театральными. В некоторых случаях, когда мы имеем дело с молодежной картиной, очевидно преимущество кинематографического актера, ибо сегодня действующие кинематографические актеры — это в основном молодняк.

Каковы же требования, которые встают перед каждым актером в процессе разработки того или иного образа?

Прежде всего это высокий уровень творческого мировоззрения. Мы не допускаем мысли, что человек, механически воспроизводящий те или иные области человеческого характера только по указке режиссера, может до конца удовлетворить требованиям нашего искусства. Если даже целый ряд отдельных мелких удач и будет сопутствовать его работе, в какой-то решающий момент он обязательно наврет или во всяком случае не предложит полноценного качества и уведет режиссера на компромиссное решение роли, в то время как актер — полноценный художник, имеющий ясный, отчетливый взгляд на свой образ в контексте всего произведения, быть может даже полемизируя с режиссером, в конечном счете с успехом проведет свою роль.

Таким образом прежде всего необходимо научить актера последовательно и революционно мыслить, преподать ему чувство высокой ответственности за собственное место в картине.

Одновременно встают вопросы высоких технологических требований к актерским средствам воспроизведения. И вот здесь решающее значение приобретает творческая наблюдательность актеров, умение видеть жизнь не только

глазами случайного соглядатая, а оперативным взглядом художника, умение запоминать и любить подробности человеческих характеров, умение ощущать почти неуловимые мелочи, из которых складывается атмосфера вокруг любого явления нашей действительности, и наконец умение собрать все это, в нужный момент восстановить в памяти и перевести на язык актерского воспроизведения. Таковы технологические задачи, которые надлежит решить кинематографическим актерам.

Чувство меры может родиться конечно уже только на основе глубокого и последовательного познавания действительности.

Под чувством меры мы ни в какой степени не подразумеваем ту худосочную актерскую деятельность или скорее бездеятельность, которая сопутствовала целому ряду картин нашего кинематографического безвременья. Теории безактерского кинематографа привели в конечном результате к актерским картинам с необычайно низким исполнительским уровнем, построенным на автоматическом передвижении актеров из кадра в кадр, согласно указаниям сценария и режиссера. Я не ошибусь, если скажу, что актерская игра в подобных произведениях сводилась к механическим и внутри себя бессмысленным движениям рук,ног, чрезвычайно примитивной, а подчас и ничего не выражающей игре лиц. Все это вместе, повидимому, преподносилось как тоже некое чувство меры, как некое противопоставление псевдо-театрального актерскому переигрышу.

На сегодня еще необычайно трудно ломать эти вульгарнейшие традиции и преподать актеру желание и умение непосредственно и богато использовать все живые, индивидуальные особенности, обязательно свойственные каждому настоящему актеру. Только освободив актера от такой ледяной скорлупы и добравшись до его живой человеческой сущности, можно приступить ко второму и основному процессу всемерного обогащения актерской технологии.

Момент, когда замысел начинает претворяться в дело, во всем искусстве — момент наиболее волнующий и радостный. И вот здесь-то нужно убедить актера в том, что он является в значительной мере хозяином своего образа. Необходимо заставить его хозяйственно подойти к собиранию каждой полезной мелочи, необходимо заставить его по-хозяйски отобрать из этой мелочи (всемерно помогая ему и направляя его ум в нужном всему произведению направлении) то основное и решающее, что решает весь смысл и содержание образа.

Чувство смелости в обращении с действительностью, чувство инициативы может родиться конечно уже только на основе такого вот хозяйского обращения актера со своей ролью.

Техника воспроизведения сплошь и рядом мешает нашим актерам полностью передать свой авторский замысел. Чаще всего мы сталкиваемся с тем, что мысль, достаточно ясно выраженная в словах, при попытке перевести ее на язык действия становится схематичной, холодной и наконец просто безвкусной. Здесь успех решает настоящая и углубленная тренировка как совместно с режиссером, так и индивидуально у себя дома, в процессе отдыха, работы, в любой момент жизни и существования каждого актера.

Если актер полагает, что только сценарная ситуация, в данный момент решаемая в павильоне, определяет собой его место в картине, то он глубоко и пагубно заблуждается. Постоянная жизнь со своим образом, колоссальная затрата нервной и мозговой энергии — только при таких условиях может откристаллизоваться настоящее актерское мастерство.

Однако не только личное отношение актера к своему рабочему месту предопределяет успех такого актера в кинематографе. Педагогическая деятельность режиссера есть не менее рещающее условие успеха.

Мы полагаем, что так называемый репетиционный период сплошь и рядом еще далеко не исчерпывает тех возможностей, которые мыслятся в подготовительной работе при производстве той или иной картины. Если представить себе репетиционный период в таком же смысле, как он представляется в практике театра, то мы вероятно окажемся на ложном пути. Основная характеристика кинематографического образа в корне отлична от характеристики образа театрального. Общеизвестная трудность кинематографического актерского мастерства, заключающаяся в кратковременности игры и в длительности ожидания, предопределяет глубоко специфический подход к освоению всего образа в целом. Проиграть сценарий в виде некоего репетиционного спектакля — еще не значит получить уверенность в том, что картина последовательно передаст все то, что характеризовало игру актеров в репетиционном спектакле.

В процессе съемки закономерно требуется сквозное действие, и для приобретения такового актеру необходимо сохранить в себе образ не в течение двух-трех игровых часов, а в течение месяцев, а быть может даже и года.

Таким образом для того, чтобы добиться органического соединения актера и образа, необходимо проделать с ним вокруг этого образа громадную работу, необходимо вместе с ним в течение многих дней добиваться того исполнительского класса, которого хочет добиться режиссер в конечном результате от своей картины. Тут мы подразумеваем целый ряд работ, быть может на первый взгляд не имеющих прямого отношения к разрабатываемой роли.

Общеизвестно, что большинство наших кинематографических актеров не владеет еще такими необходимыми актерскими свойствами, как быстрая реакция, мгновенное переключение. В этом случае, например, работа над водевилем может дать актеру неизмеримо много.

Обращение со словом требует громадной подготовительной работы как в каждом отдельном случае, так и постоянно, потому что кинематографический актер пришел к звуковому кино абсолютно неподготовленным для решения новых и глубоко специфических задач.

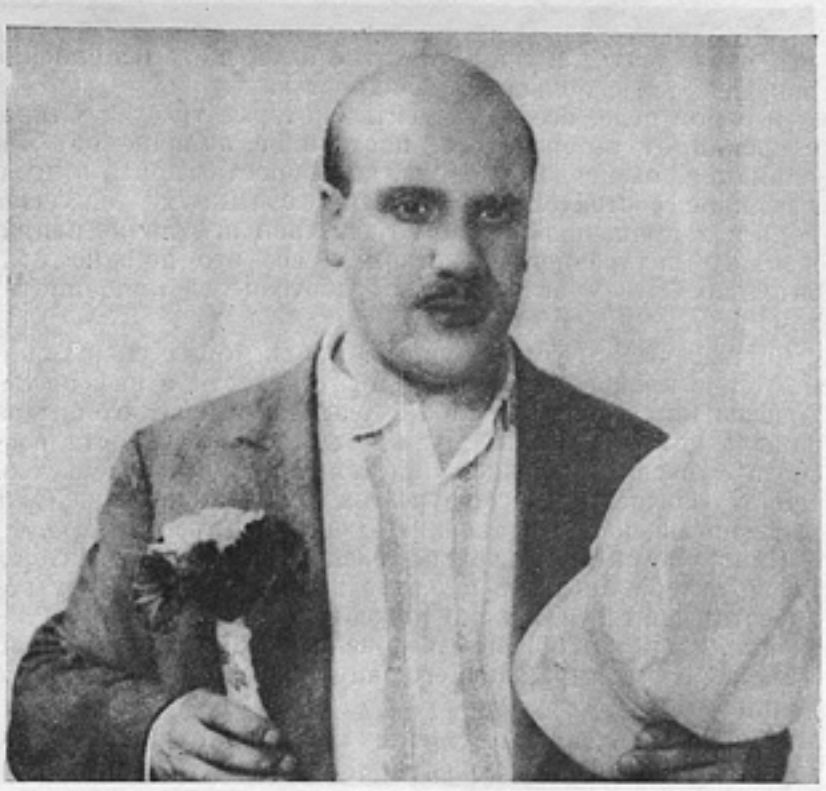
Тот громадный опыт, который на сегодня уже получил кинематограф от театра (в большинстве самотеком и случайно), должен быть внимательнейшим образом учтен и повернут в нужную нам сторону. Нам представляется, что слово в фильме, являясь не менее важным фактором, чем слово в театральном спектакле, имеет некие специфические особенности. Каковы же они? Прежде всего в кинематографе отсутствует та дополнительная среда, которая предопределяет характер речи в театре. Если театральный актер вынужден преодолевать пространство, отделяющее его от зрительного зала, если весь строй театральной мизансцены обязательно требует от него демонстрационного характера игры, в кинематографе актер является как бы объектом для подробного наблюдения, каждая мелочь, интонация и жест могут быть приближены, по мере необходимости, вплотную к зрителю. Таким образом рождается как бы слово крупным планом. Здесь же условность, которая в театре закономерна и последовательна, вырастает сплошь и рядом в грубую фальшь, вступающую в противоречие с системой построения образа.

Представление о том, что подобная манера является достоянием только камерных картин, является с нашей точки зрения глубочайшим заблуждением. Актер, овладевший обогащенным арсеналом средств воспроизведения, в нужный момент может расходовать их с предельной скупостью и в нужный же момент может развернуть их в ослепительном многообразии красок и в полную меру сил.

Воспитать актера, способного не только понять, но высоко поднять роль, которая сегодня уже начинает рождаться в нашей советской кинодраматургии, — вот задача, которая стоит перед нашей кинематографией.

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ В КИНО И ТЕАТРЕ

А. ГОРЮНОВ



Засл. арт. А. ГОРЮНОВ в роли Глинки в фильме реж. С. Тимошенко «Три товарища»

Прежде чем говорить о вопросах творческой работы в кино, об интимных и тонких ощущениях, которые помогли бы нам раскрыть технику создания художественных образов, следует остановиться на условиях, в которых протекает работа актеров и даже по моим наблюдениям и режиссеров.

В этом вопросе есть два слагаемых, которые надо рассматривать отдельно: вопрос техники, технического оборудования и вопрос организации и создания условий, от техники не зависящих.

Почему я считаю необходимым рассматривать эти слагаемые отдельно? Потому что киноработники часто пытаются прикрыть свое неумение организовать, ответственно и хорошо работать, обеспечить художнику нормальную обстановку для творческой работы ссылками на дурную технику.

То, что с техникой дело обстоит скверно, — это совершенно правильно. Но мы знаем из жизни, что неопрятность костюма далеко не всегда обусловливается, например, бедственным положением владельца этого костюма, а большей частью объясняется его неряшливостью, его дурными, некультурными привычками.

И, наоборот, даже бедную, заплатанную технику можно использовать и окружить такой заботой, таким тщательным уходом и вниманием, которое во многом восполнит ее бедность.

Обычно актеры с юмором относятся ко всем укоренившимся в кино неполадкам. Однако если киноруководство хочет действительно достигнуть больших и главное прочных результатов, обеспечивающих постоянный высокий уровень фильмов, а не случайные удачи от картины к картине, то оно должно вспомнить историю театра, ту революцию в театральной обстановке, которую произвел в свое время Художественный театр, первый настоящий культурный театральный организм.

Константин Сергеевич Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» очень подробно изложил свою точку зрения на значение обстановки и организационных, бытовых и всяких условий, всяких мелочей для работы актера-художника. Это понимают и некоторые выдающиеся мастера кино и в первую очередь С. М. Эйзенштейн.

Я не хочу подробно перечислять все обиды и все неудобства, нервирующие актера на работе в кино.

Так же как римский сенатор, который всякую свою речь начинал с напоминания о том, что Рим еще не уничтожил своего заклятого врага—Карфаген, так и всякий актер, говорящий о кино и о работе в кино, начинает с того, что условия для творческой работы в кино до сих пор не только не созданы, но не чувствуешь даже начала движения в этой области.

Техника в кино больно обижает актеров. Недостаток полуваттного света, дурное качество пленки, плохая изоляция звуковых ателье, отсутствие тележек, подъемных приспособлений для аппаратов и пр. и пр. — все это необычайно затрудняет работу актера, вызывает бесконечные репетиции, огромные простои, в течение которых уже срепетированные сцены забываются, засыхают от бесконечных повторений. Пока звукооператоры ловят шипящий прожектор, актер, стоя под светом, только и думает о том, как бы скорее выйти из-под этого ослепительного луча, и все внимание его, собранное им на объекте его творчества, рассеивается и испаряется в лучах этого ослепительного света.

Правда, за последнее время количество полуваттных агрегатов и прожекторов заметно увеличилось, но появился новый бич — невыносимая жара, которую, очевидно, не предусмотрели наши технические руководители кино.

Надо полагать, что полуваттный свет требует прекрасно налаженной вентиляции. В противном случае он не меньше, если не больше мешает актеру работать, потому что актер необычайно устает и физически расслабляется от температуры, в которой обычно принято не работать, а лежать без движ ния.

В кино, так же как в промышленности, победа стахановского движения возможна была лишь на базе высокой передовой техники. Пока наши фабрики не будут технически реконструированы, мы будем иметь лишь отдельные успехи, достигнутые с невероятным перерасходом творческой энергии, а о стахановских победах и тем более о высоко производительном творческом труде не стоит мечтать. Это твердо надо понять нашему руководству.

Теперь, отведя душу, можно поговорить о творческих вопросах. Прежде всего, когда спрашивают о работе в кино, интересуются различиями актерской работы в кино и в театре.

Я все больше и больше убеждаюсь в том, что, особенно с момента появления речи в кино, сходства неизмеримо больше, чем различия.

Даже больше того. Различия обнаруживаются не в основах, не в существе актерской работы, где по моему мнению налицо полное тождество, и не в области внутренней техники работы актера. Различия начинаются в области внешней техники, которая обусловливается специфическими особенностями кино.

Я получил свое театральное воспитание по так называемой системе Станиславского, энтузиастом которой я и являюсь. Всю свою театральную работу до сих пор я проверяю и пытаюсь строить по тому камертону, который эта система дала в мои руки.

И должен сказать, что моя работа в кино только подтверждает правильность этой системы, утверждающей законы актерского творчества, законы внутренней техники актера, в каких бы технически и стилистически разнообразных условиях он ни работал.

В самом деле, все обусловливающее и характеризующее здоровый и полноценный творческий процесс у актера, играющего в театре, должно наличествовать в работе перед киноаппаратом. Всякое послабление себе, всякая небрежность, к которым актер иногда склонен потому, что у него нет зрительского контроля, портят и снижают качество игры.

Даже более того, при использовании крупного плана в кино внимание концентрируется на актере гораздо пол-

нее, чем в театре, и все недостатки актерского исполнения вскрываются с большей очевидностью.

В самом деле, все те элементы, которые требует Станиславский от актера, т. е. постоянное наличие объекта внимания, мышечная свобода, способность верить в предложенное обстоятельство и каждую минуту ощущать цель и направленность своего действия и наличие напряженного внутреннего действия, — все это должно обязательно быть у актера в его работе перед киноаппаратом.

Специфические условия кино, при которых сцены снимаются в произвольной последовательности, а не в последовательном развитии, как в театре, требуют от актера даже более обостренной, чем в театре, способности воссоздать своей фантазией предложенное обстоятельство. Работа фантазии у актера в этих условиях должна быть даже повышена по сравнению с его работой в театре.

Кино особенно тщательно следит за глазами актера Глаза актера, которые в театре видны очень малому количеству зрителей, в кино играют решающую роль. Глаза являются тем органом человека, который самым прямым образом выражает его внутреннее состояние, его эмоции.

Отсюда значение всех тех «великих открытий», которые Станиславский сделал в области внутренней жизни актера, всех тех законов, которые он установил для организации трудно поддающегося воздействию мира эмоций, повышается при работе перед аппаратом.

С другой стороны, по сравнению с театром есть то облегчение, что в театре за какой-то промежуток времени надо прожить последовательно большой отрезок жизни в течение, скажем, четырех часов. В этом есть свои специфические трудности. Но надо сказать, что эти трудности относятся преимущественно к большим, центральным ролям в театре, кроме того они часто обусловливаются индивидуальными особенностями каждого данного актера. Но все же то обстоятельство, что в театре надо прожить последовательно кусок жизни, а здесь роль распадается как бы на отдельные, ограниченные в себе эпизоды из жизни образа, в конце концов мало что меняет. И здесь дело переходит в область индивидуальных особенностей каждого данного актера.

Один актер лучше играет роли плавного течения и исполняет эти роли ровно и плавно. Другой актер, играя даже большие роли, играет в них зачастую отдельные куски, выделяя их и как бы снимая какие-то куски своей роли. Даже в театре существует несколько различная техника при исполнении маленьких ролей, ролей-эпизодов и при исполнении большой роли. Так вот при работе в кино, мне думается, должна быть применена именно техника играния большой роли.

В кино актер виден зрителю в отдельных кадрах. Это обусловливает необходимость большей по сравнению с театром, где актер находится непрерывно в глазах у зрителя, выразительности и четкости. В меньшем пространстве времени надо произвести то же впечатление, т. е. требуются большая эмоциональная нагрузка и большая выразительность. В этом смысле актерская техника работы в кино несколько переплетается с техникой небольших «короткометражных» ролей в театре.

Мне особо хочется остановиться на работе над образом в кино.

В кино работа над образом имеет ряд специфических трудностей. Мне пришлось в кино создавать совершенно различные образы, различные не в смысле внешней номенклатуры, а в самом прямом смысле слова: по возрасту, социальному положению, национальности и характеру. Одно перечисление моих ролей дает об этом ясное представление. Сухой, ограниченный завистник и интриган, посредственный музыкант — Шульц в картине «Петербургские ночи»; плутоватый 40-летний французский буржуа, веселый, экспансивный обжора и сластолюбец — торговец Люазо в фильме «Пышка»; 35-летний партиец, хозяйственник, добродушный, эмоциональный Глинка в картине «Три товарища»; секретарь парткома завода — Федор Иванович в «Партийном билете»; молодой советский инженер Карасик в комедии Кассиля «Вратарь республики» и еще эпизоды в некоторых картинах — вот перечень ролей, которые заставили меня серьезно отнестись и задуматься над тем, как следует создавать образ в кино.

Специфическая трудность работы над образом в кино для меня заключается в том, что в процессе работы я, просматривая материал, вижу себя на экране. И это жесточайшим образом разоблачает в моих собственных глазах созданный мною образ, в то время как в театре в процессе игры на сцене, не видя себя, моя фантазия рисует мне себя самого совершенно иным, чем я есть на самом деле. И я нахожусь на сцене во власти этого самообмана, который питает мою фантазию и помогает мне быть иным. Происходит известное слияние моего «я» с тем образом, который я себе представляю на сцене.

Я даже могу себе позволить в театре (и наверняка позволяю) известные преувеличения в изображении того или иного образа, я выделяю его отдельные черты более рельефно в ущерб жизненной, бытовой правде, что зрителю представляется вполне закономерным.

В кино же малейшая фальшь против правды во внешних деталях, во внешнем изображении образа, несовпадение внешнего изображения с внутренним содержанием резко и отчетливо бросается в глаза и особенно резко бросается в глаза самому себе. Приходится все время, я бы сказал, утоньшать (в хорошем смысле этого слова), отбирать, отсеивать внешние приемы изображения образа и максимально растить внутренние наполнения, воспитывать в себе внутренние изменения, необходимые для изображения данного характера.

Это очень трудно. Внешнее изображение образа во много раз легче, чем сочетание внешнего изображения с определенными изменениями внутреннего характера.

Кроме того для чисто внешнего изображения образа приходится особо тщательно и скупо отбирать только самое интересное и самое характерное и во внешнем изображении и в тех деталях—вещах, костюме и гриме, которые нужны, потому что их должно быть гораздо меньше, чем в театре, и от этого они должны быть гораздо выразительнее.

При этом значение этих внешних деталей — обстановки и грима — необычайно важно в кино и даже важнее, чем в театре, потому что зритель основные впечатления в кино получает пластически — зрительно.

Поэтому я, как правило, ищу обязательно этих деталей и ищу гораздо более упорно, гораздо более настойчиво, чем в театре, потому что там я играю всецело, а тут— на ограниченном пространстве и в очень ограниченном времени.

Специфические трудности представляются и в области речи, в области речевой характерности в кино. Здесь опасность в разрыве между внутренним и внешним, опасность фальши — особенно велика, и надо прямо сказать, что в этой области, особенно в «Партийном билете», я не был, по моему мнению, до конца на высоте, т. е. мне пришлось несколько уступить и быть больше самим собой в речи, чем мне этого хотелось. Я заметил, что речевая характерность совершенно не связывается с изображением, что я могу сильно сфальшивить, и просто отступил.

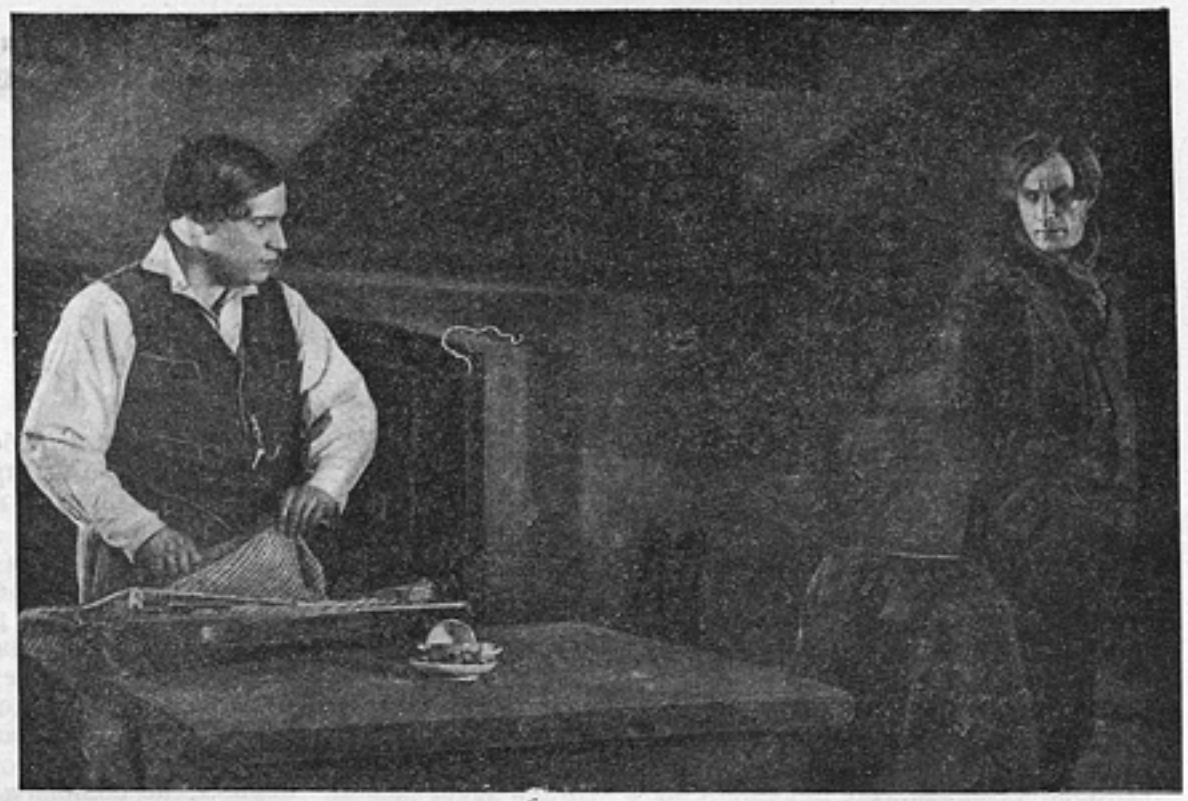
И вот эта проблема манеры речи в кино должна быть у нас поставлена и по-возможности технически разрешена.

Надо сказать, что встречи с техникой звукозаписи также мешают актеру. Часто нельзя чувствовать себя свободным от необходимости «подавать текст», расчленять его и усиливать. Например, съемка крупным планом при полуваттном свете не позволяет нам установить то единообразие и ту простоту и даже небрежность речевой манеры, которую мы наблюдаем у американских актеров. В американском кино, очевидно, речь во всех положениях одинаково легко улавливается звукозаписывающим аппаратом.

Таковы некоторые соображения о работе актера в кино, которыми я хотел поделиться.

Должен сказать, обходя вопрос о результате своей работы, что работаю я в кино с интересом и достаточно серьезно.

Основная привлекательность этого искусства — в его массовости, возможности встречи, хотя и не непосредственно, с огромным количеством зрителей, возможности выработать в себе какие-то новые стороны, связанные со спецификой кино, которые несомненно полезны и переносимы в театр. Все это делает работу в кино увлекательной и интересной, несмотря даже на те безусловно преодолимые трудности, которые часто отталкивают актера от этой работы.



Засл. арт. А. Горюнов в роли Шульца в фильме засл. деят. иск. Г. Рошаля и В. Строевой «Петербургская ночь»

Засл. арт. А. Горюнов в роли художника Рише в фильме засл. деят. иск. Г. Рошаля «Зори Парижа»

Засл. арт. А. Горюнов в роли Луазо в фильме реж. М. Ромма «Пышка»

ДАЛЬНИЕ РОДСТВЕННИКИ

С. АМАГЛОБЕЛИ

Театр и кино по своим внутренним компонентам — драматург, актер, режиссер, зритель — родственные искусства. Искусство театра и искусство кино по своей методологии, по своим творческим приемам и средствам выразительности различны между собою.

Если кино знает в начале своего развития большое влияние театра, а театр несколько лет назад испытывал влияние кино, то мне кажется, что это влияние не было и не могло быть плодотворным ни для кино, ни для театра. Мне кажется, если театр и кино будут углублять свою работу в сторону резкого разграничения своих творческих приемов и наиболее яркого выявления своей специфики — это будет на пользу для обоих видов искусства.

Новое достижение киноискусства — звучащее кино — как будто сближает искусство кино и искусство театра. Но, по существу, это не так. Огромное достижение киноискусства — звучащее, говорящее кино — часто приводит к чрезмерным злоупотреблениям словом, нагружает словесным материалом искусство кино, которое обладает величайшими возможностями пластического повествования. Кроме того слово чем больше оно использовано в кино, тем больше оно толкает это наиболее интернациональное искусство к национальной ограниченности.

Конечно, звучащее кино усиливает средства выразительности киноискусства. Цветное кино еще больше обогащает возможности киноискусства. Технический процесс озвучания картин на других языках достигает совершенства. Но не в этих качествах специфика киноискусства.

Самым основным, волнующим, впечатляющим материалом для искусства кино является видимый мир. Объектив киноаппарата обогатил нас таким «всевидящим оком», перед которым не могут скрыться ни один уголок земного шара, ни тончайшие переживания человека.

Родство между театром и кино устанавливается актером, одновременно работающим в обоих искусствах. Это родство за редкими исключениями едва ли может приносить пользу.

Творчество актера в области театра и кино протекает по различным творческим путям.

Подлинный актер театра достигает высшего мастерства в непосредственном соприкосновении с живой аудиторией. Подлинный актер кино достигает высшего мастерства перед объективом киноаппарата во время съемки.

Это положение создает совершенно разные типы актерского мастерства, требует противоположного метода построения образов, резко отличной друг от друга психологии творчества.

Актер театра не завершает своего искусства в день премьеры, он растет от спектакля к спектаклю под воздействием живой аудитории. Актер кино должен достичь предельного мастерства в момент фиксации его творчества на пленке, лишенный возможности влиять на дальнейшее развитие созданного им образа.

Актер театра начинает спектакль с первого акта, «входит в роль» и под действием партнера, зрителя, всей атмосферы спектакля заканчивает свою роль, приведя ее к своей конечной цели. Актер кино часто начинает свою роль не сначала, а с середины или с конца. Его эмоциональное состояние делится на съемочные куски на большом отрезке времени. Он создает образ в значительном отрыве от развертывания всего действия картины, как и в полном отрыве от воздействия аудитории.

Актер театра и актер кино своими средствами выразительности оперируют по-разному. Театральный жест, театральная мимика едва ли могут считаться приемлемыми в искусстве кино и наоборот. Проблемы времени и пространства по-разному должны быть разрешены. Даже лицо актера, способное в области театра перевоплощаться до бесконечности путем искусства грима, под объективом киноаппарата теряет это разнообразие и более или менее остается самим собой, со своим природными данными.

Можно было бы привести еще целый ряд моментов, которые отличают творчество актера театра от творчества актера кино.

Конечно, было бы ошибочно на этом основании ставить вопрос о том, какое творчество выше, какое творчество легче. Это было бы равносильно тому, что считать скульптуру выше или ниже живописи или наоборот. Каждое искусство оперирует своими средствами, и каждое искусство достигает своего совершенства именно посредством своих выразительных средств.

Но отсюда необходимо сделать следующий вывод: во-первых, не сближать разных видов искусств — искусство театра и искусство кино, а, наоборот, до предела разграничивать творческие пути того и другого из этих искусств; во-вторых, стремиться создать киноактера, виртуозно владеющего искусством кино, и меньше всего рассчитывать на использование актеров театра.

Мне кажется, что использование в одной и той же картине актеров самых противоположных театральных систем, — а это вызывается необходимостью и потому, что «естественный подбор» по возрасту, по типу к этому приводит, и потому, что ни один театр не может предоставить всех своих актеров в распоряжение кинофабрики, а часто потребности кинофабрики не может удовлетворить и не один коллектив театра, — приводит к эклектизму, смешению разных творческих приемов театрального искусства и не достигает единого стиля, тем более органического стиля искусства кино.

На работе театра очень болезненно отражается работа актеров в области кино. Это явление не только мешает чисто организационно, когда театр принужден ломать свою творческую программу, чтобы дать возможность кинопроизводству закончить съемку, которая задерживается иногда по совершенно не зависящим от кинопроизводства причинам, но изнашивает актерский материал и толкает актера резко ломать свои обычные, только театру присущие творческие принципы и творческий метод.

Перед нашей кинопромышленностью стоят грандиозные задачи. Она резко увеличивает свою продукцию. Создание специального киногорода на территории, наиболее выгодной по своим природным условиям, киногорода, расположенного далеко от Москвы, где сосредоточено большое количество актерских сил театра, тем более ставит задачу воспитания актерских кадров для кино, кадров, которые могут находиться в полном распоряжении киноорганизаций, кадров, которые систематической работой в области кино будут совершенствовать свое мастерство в специфике киноискусства.

Театр и кино — безусловно родственные искусства. Но они — дальние родственники. Чем реже они будут встречаться друг с другом, тем полезнее для каждого из них. Они безусловно желают и должны желать друг для друга полного успеха. Конкуренция театра и кино, характерная для Запада, не имеет в советской стране никаких социальных и творческих основ. Они должны помогать друг другу, как разные участки строительства общей социалистической культуры, но попытка их творческого сближения безусловно повредит и театру и кино.

Наша страна — великая родина великих народов. Советский человек, строящий новый мир на основе идей Ленина—Сталина, создающий яркую, радостную жизнь, требует самого разнообразного, самого высокого искусства. Чем больше будет разных видов искусств, чем больше будет разнообразных творческих оригинальных путей в искусстве на основе единства политических устремлений советского человека и единства стиля социалистического искусства, стиля социалистического реализма,— тем богаче, ярче, выше подымется искусство советской страны, как искусство нового, освобожденного человечества.

МУЗЫКА — ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИИ

Засл. деят. иск. А. ПУЛЬВЕР

Специальной музыки для кино у нас написано очень мало. Обычно для сопровождения фильма пользовались компилятивной музыкой, а компиляции эти не отличались особенно высоким качеством. Слушаешь такую музыку к нашему фильму и не ощущаешь перехода, скажем, от вальса к бетховенской симфонии: окончился вальс, начали симфонию Бетховена, окончилась симфония, механически перешли к вальсу из «Летучей мыши» и т. д. За границей более серьезно подходили к этому вопросу. Для этих промежутков писалась специальная соединительная музыка, которая делала этот переход от одного произведения к другому осмысленным.

Часто и компилятивной музыки не подготовляли, а полагались на талант тапера.

Я помню смотрел какую-то картину в провинции, и за время сеанса пианистка играла всего две вещи, причем при приходе поезда и в момент, когда главное действующее лицо, кончая жизнь самоубийством, бросается в реку, она играла один и тот же мотив.

Работая долгие годы в области театральной музыки, я написал свою первую вещь для немого кино — музыку к фильму «Еврейское счастье». Каждое действующее лицо в этом фильме получило свой лейтмотив, а так как одни и те же лица проходят через все семь частей картины, мне удалось придать каждому образу ему свойственную музыкальную характеристику. Я до сих пор люблю эту музыку и считаю ее удачной. Но написана она была, надо сознаться, без «советов» режиссера.

Времена немого кино прошли. Массы выросли и потребовали от звукового кино не компиляций, а музыку подлинного искусства.

Естественно, что сейчас музыка в звуковом кино играет колоссальную роль. Она служит фильму как дополнение к раскрытию и художественному насыщению образа, так и ко всем тем моментам картины, которые не могут быть полностью досказаны самим действием. Но в большинстве малая выразительность музыкального оформления наших фильмов является одним из существеннейших недостатков звукового кино.

У нас уже созданы высокохудожественные народные картины: «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и др. Качество музыки в этих картинах от качества самих картин еще значительно отстает.

Например, в прекрасном фильме «Мы из Кронштадта», который блещет высокими достоинствами как художественными, так и техническими, совершенно не ощущается роли, которую должно было бы сыграть музыкальное оформление. Даже в сцене во время боя, где музыка выполняет специальную роль, потому что там подчеркнуто говорится бойцам — вы не останавливайтесь, а лучше играйте что-либо веселое, — музыкальное оформление не на высоте. В этом месте картины должна была бы зазвучать какая-то народная, исходящая от народного мотива музыка, которая ярко ощущалась бы массами и воодушевляла бы бойцов, а в это время звучит марш.

Однако в этом фильме чувствуется основной недостаток не в самой музыке, а главным образом в неумении режиссера дополнить фильм этой музыкой, потому что такой отличный музыкант, как Крюков, мне кажется, мог бы дать фильму значительно больше.

На точно такое же явление мы наталкиваемся и в картине «Чапаев». В некоторых кадрах, где музыка могла бы сыграть свою роль, она отсутствует. Попов — музыкант талантливый, а дал он очень мало. Я думаю, что и здесь режиссеры Васильевы не сумели использовать композитора.

Вот еще пример из театральной жизни на ту же тему. Композитор Ан. Александров написал музыку к «Дон-Карлосу». Я эту замечательную музыку прослушал в Малом театре с наслаждением, но в то же время для меня явилось загадкой, для чего эта музыка была нужна режиссеру. Оркестр за кулисами исполняет музыку в те моменты, когда происходит смена декораций и когда в публике кашляют, сморкаются, разговаривают. Занавес опущен, в зале темно, и никто этой музыки не слышит. И я бы ее не услышал, если бы не сидел в первой ложе от сцены. Я, как композитор, страдал за Александрова и гневался на режиссера. Это чисто симфоническое исполнение должно было быть предподнесено как дополнение к действию драмы, а получилось, что эта музыка предназначена для того, чтобы рабочим было веселее переставлять декорации.

Как правильно использовать музыку, нашим режиссерам не мешает иногда поучиться у заграничных постановщиков. В фильме «Под крышами Парижа», когда на экране показываются десять этажей квартир, в каждой квартире напевается один и тот же мотив вальса. Правда, этот вальс невысокого качества, но он так умело использован режиссером, что мимические действия в каждом кадре подчеркнуты им. Музыка запоминается—и в этом большая заслуга режиссера.

Различие применения музыки в кино иностранными режиссерами и нашими заключается в том, что иностранные режиссеры применяют на протяжении картины какой-либо лейтмотив много раз, повторяя его, чтобы заставить публику воспринять и запомнить этот мотив. У нас же режиссер боится повторения какого-либо лейтмотива, ссылаясь на то, что он уже был использован в одном кадре, и не понимая, что лейтмотив мог бы сопровождать данный персонаж почти на протяжении всей картины и от этого фильм только бы выиграл. Конечно, с лейтмотивами надо обращаться умело. Если действующее лицо завязывает галстук, то в этом случае будет один лейтмотив, а если оно убивает кого-нибудь, может быть применен тот же лейтмотив, но уже в совершенно другой разработке.

Я убедился на опыте своей работы, что основная причина недостатков музыкального оформления фильмов объясняется в большинстве случаев, как уже говорилось выше, не столько ошибками композитора, сколько недостаточной музыкальной грамотностью режиссера, который либо не умеет правильно использовать композитора, либо относится к музыкальной части фильма не с той страстностью, с какою работает над осуществлением самого сценария. Меня не раз убеждали режиссеры дать музыку там, где я ее не чувствовал. Получалось плохо. И, наоборот, там, где я эту музыку чувствовал, где она была необходима, режиссер протестовал. Это обстоятельство часто является причиной разрыва между фильмом и музыкой.

Чтобы устранить в нашем кино это зло, я считаю, что режиссер и композитор должны думать о музыке и осуществлять ее одновременно с началом работ по сценарию. В этом случае композитор, читая и прорабатывая сценарий, может оказать большую помощь режиссеру. А что существует на практике? Композитор часто приглашается писать музыку уже к почти готовому и заснятому фильму. Такой порядок работы следует изживать в корне. Сценарий должен с самого начала прорабатываться режиссером и композитором совместно.

Наряду с указанными разноречиями следует также отметить постоянное разногласие о составе оркестра. Совершенно неправильно утверждение большинства режиссеров, очевидно заботящихся скорее об экономической стороне дела, чем о качестве музыкального оформления, что малый симфонический состав в кино звучит так же, как и большой состав оркестра. Я сам оформлял свое сочинение для кинохроники и имел симфонический

состав в 25—30 человек. Но когда я работал на ленинградской и киевской фабриках, я имел оркестр от 60 до 70 человек. При этом составе достигалась лучшая звучность. И когда после записи на пленку мы прослушивали музыку, то убеждались, что предвзятое мнение режиссеров на этот счет действительно неправильно, тем более что и киноспециалисты — инженеры, изобретатели и в частности изобретатель тов. Никитин — придерживаются того же мнения, что аппаратура может воспринять какой угодно состав оркестра. И безусловно, чем больше состав оркестра, тем лучше и звучность.

◆

Между музыкой в театре и кино имеется существенная разница. В то время как в театре, особенно драматическом, музыка несет сравнительно небольшую нагрузку, только подчеркивая необходимые драматические моменты, в кино она часто играет специальную роль.

Следует ли кино заимствовать опыт музыкального оформления театральных спектаклей или наоборот? Я думаю, что мы, композиторы, привыкшие работать в театре, должны больше дать от театра молодому искусству кино. Разумеется, это не значит, что работа в кино не обогащает опыта композитора и что опыт работы в кино не следует переносить в театр. Наоборот, в кино, я считаю, имеется гораздо больше возможностей для композитора, чем в драматическом театре. Экран во много больше сцены, и эта особенность кино представляет дополнительное поле деятельности для композитора.

Я лично применил в кино опыт театральной музыки в области песни и хоровой формы. Это выразилось в моих кинохрониках и в музыке к большим фильмам, которую я писал для ленинградской, киевской и других фабрик. Особенно это отражено в моей последней работе к фильму «Украинские колхозы». В этой музыке я пытался осуществить народные мелодии Украины, Молдавии и часть еврейских мелодий, так как в картины включались и еврейские колхозы. Вообще я считаю, что музыка в кино должна быть доступна массам в гораздо большей степени, чем это было до сих пор. Кроме того она должна быть слитной с действием.

Как быстро масса реагирует на знакомую или даже незнакомую, но доступную музыку, видно из фильма «Чапаев». Когда поется партизанская песня, весь зал готов подпевать ее вместе с действующими лицами. Вспомним песню Шостаковича во «Встречном». Ведь не было ни одного уголка земли, где шел этот фильм, чтобы массы не пели ее. Написанную мною к фильму «Белая смерть» песню беспризорного «Шаляпина» пели десятки и сотни тысяч трудящихся. Под эту песню маршировали украинские красноармейские части.

Это значит, что мы обязаны приближаться к народному мотиву, который быстро могли бы усваивать массы. В пьесе «Суд идет» Добрушина (Государственный еврейский театр) есть написанная мною песнь столяра. Достаточно было дать несколько спектаклей в городе, населенном еврейскими массами, как на фабриках и заводах рабочие, стоя у своих станков, пели эту песнь и работали. А когда мы им задали вопрос, почему они поют, они ответили, что с песнями они работают лучше.

Прислушиваясь к требованию народных масс, мы должны дать массам легко воспринимаемую, доходчивую народную музыку, но музыку глубокого социального смысла.

Такой должна быть наша музыка.

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ» — Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е.Червяков. Операторы М. Гиндин и В. Солодовников. На фото: арт. Янукова в роли Соньки. Мосфильм

МАЯКОВСКИЙ И КИНО

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ

В. В. Маяковский начал интересоваться кинематографией очень рано. В 1913 г. в «Кине-журнале» были помещены три его статьи: «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства» и «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству», в которых он, в противовес господствовавшим тогда мнениям, настаивал на большом культурном значении кино. В том же году он предпринял первую попытку выступить в качестве киносценариста. Эту попытку он описывал так:

«Первый [1] — «Погоня за славою» — написан в 13 г. Для Перского [2]. Один из фирмы внимательнейше прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал» [3].

Через пять лет — в 1918 г. — Маяковский снова взялся за работу для кино, на этот раз в более обширном масштабе и с иными результатами. «Пишу киносценарии. Играю сам. Рисую для кино плакаты», — перечислял он объекты своей работы [4]. Своим киносценариям, написанным в 1918 г., он дал такую характеристику:

«Второй и третий сценарии — «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся — сантиментальная заказная ерунда, переделка с «Учительницы рабочих» [5] и «Мартина Идена» [6].

Ерунда не тем, что хуже других, а что не лучше. Ставилась в 18 году фирмой «Нептун».

Режиссер, декоратор, артисты и все другие делали все, чтобы лишить вещи какого бы то ни было интереса.

Четвертый сценарий — «Закованная фильмой». Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка тем же «Нептуном» обезобразила сценарий до полного стыда» [7].

Ни один из этих сценариев найти не удалось. Из фильмов сохранилась целиком картина «Барышня и хулиган» и несколько кусков картины «Закованная фильмой».

Во всех трех фильмах Маяковский сам играл главные роли.

Сюжеты, заимствованные у Эдмондо де Амичиса и Джека Лондона, Маяковский перенес на русскую почву.

Картину «Барышня и хулиган» ставил и снимал Е. О. Славинский. В заглавных ролях были В. В. Маяковский и А. В. Ребикова. Очевидно, именно к этой ленте относится следующая заметка в одном из театральных журналов: «В ателье «Нептун» была продемонстрирована картина с участием писателя-футуриста В. Маяковского, который произвел очень хорошее впечатление и обещает быть хорошим характерным киноактером. Остальные исполнители — слабы» [8].

Этот фильм, как сообщает Вениамин Вишневский, «в свое время расценивался как «очень революционная лента», широко демонстрировался в период военного коммунизма и был включен в программу массовых киносеансов, организованных первого мая 1919 года в Москве и Петрограде [9].

Любопытная аннотация фильма «Не для денег родившийся» была помещена в одном из первых советских киноизданий — «Инсценировка романа Д. Лондона «Мартин Иден» в «понимании Маяковского» (как значится на экране). От романа остается несколько напоминающих действие сцен, данная же пьеса является своего рода рекламой для некоторых футуристов (в частности, Маяковского, Бурлюка и др.) Сюжетом является борьба футуристов с окружающей средой за свои идеалы, но идеи футуристов по существу совершенно не выявлены. Есть несколько удачных мест в постановке и съемке. В общем пьеса имеет несомненно рекламный характер» [10].

Постановщиком фильма «Не для денег родившийся» был Н. В. Туркин. Главные роли исполняли: В. В. Маяковский (герой картины, в характеристику которого Маяковский внес автобиографические черты, именовался Иван Нов), Д. Д. Бурлюк, В. В. Каменский, Маргарита Кибальчич. Я. Мирато. Как указывает Вен. Вишневский, этот фильм «имел большой успех в 1919—1922 гг., особенно в Петрограде» [11].

Картину «Закованная фильмой» ставил также Н. В. Туркин. Халтурный характер фильмов, о котором говорил Маяковский (см. выше), объяснялся не только чрезвычайно низким уровнем тогдашнего русского кинопроизводства (так, «Закованная фильмой» была заснята без единой репетиции), но также и тем, что Туркин терпеть не мог футуристов и в частности Маяковского.

В «Закованной фильмой» в главных ролях выступали В. В. Маяковский (художник), Л. Ю. Брик (балерина из фильма), М. Кибальчич (жена художника), А. В. Ребикова (цыганка).

В основе сюжета этой картины — жизнь киноперсонажа — балерины из фильма «Сердце экрана» — в реальном мире. По свидетельству Л. Ю. Брик Маяковский предполагал написать (но не написал) вторую серию картины, сюжетом которой должна была стать жизнь очарованного балериной художника в заэкранном мире, в фантастической киностране, населенной героями фильмов.

Принципиальное значение, которое Маяковский придавал сценарию «Закованная фильмой», побудило его через восемь лет вернуться к этому сценарию.

В конце того же 1918 г. Маяковский деятельно участвовал в первых попытках создания советской кинематографии. Так, 5 и 12 декабря 1918 г. он выступал в Петрограде на заседаниях коллегии отдела изобразительных искусств Наркомпроса (Маяковский был одним из активных работников отдела ИЗО) в прениях по докладу о деятельности Кинокомитета. Отталкиваясь от своего опыта работы в частной фирме «Нептун» («даже художественные постановки, — говорил он,— стоят на совершенно непозволительно низком уровне»), Маяковский настаивал на необходимости организации государственного кинопроизводства и предлагал ряд конкретных мер, обнаруживающих усвоение им практики киноработы [12].

В 1920 г. Маяковский написал сценарий «На фронт». Сценарий этот также не сохранился, и о фильме мы узнаем от самого Маяковского следующее: «Агиткартина, исполненная в кратчайший срок и двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте» [13].

Через два года Маяковский в заметке «Кино и кино» говорил о том, что кино, которому «капитализм засыпал глаза золотом», должно в советских условиях стать со-

---

[1] Подразумевается сценарий.
[2] Частная кинофирма Р. Перского.
[3] Предисловие Маяковского к сборнику своих сценариев (сборник не был издан).
[4] Автобиография «Я сам».
[5] Роман Эдмондо де Амичис.
[6] Роман Джека Лондона.
[7] Предисловие к сборнику сценариев.
[8] «Рампа и жизнь» № 23 от 9 июня (27 мая) 1918 г.
[9] Газета «Кино» № 18 от 17 апреля 1935 г. «В. Маяковский — кинематографист» (к 5-летию со дня смерти).
[10] Кинобюллетень Кинокомитета Народного комиссариата просвещения, Москва, 1918 г., № 1—2.
[11] Газета «Кино» № 19 от 11 апреля 1936 г. «В. В. Маяковский и кино».
[12] См. выдержки из стенограмм заседаний коллегии отдела ИЗО, опубликованные В. Катаняном в журнале «30 дней» № 4 за 1935 г.
[13] Предисловие к сборнику сценариев.

вершенно иным, резко отличны от «привозной чечетки» Америки или сплошных «глаз со слезой» Мозжухиных»[1].

Повидимому, к этому же периоду относится и работа Маяковского над сценарием «Бенц № 22» («эпопея в пятидесяти пробегах»), главную роль в котором должен был играть автомобиль и тема которого, очевидно, обозначилась в следующем заключительном титре пролога: «Только Октябрь, освободивший человека, освободит и машину». Прологу предшествует, так сказать, предпролог (они оба только и сохранились от сценария), где имеется характерное для ряда киновыступлений Маяковского противопоставление правдивой кинохроники кривляющейся развлекательной кинематографии[2].

Затем следует перерыв в деятельности Маяковского, как сценариста, но, по сообщению Вен. Вишневского, «весной 1923 года он принимает участие в организации художественного совета Госкино, а в начале 1924 года приглашается в сценарную коллегию Пролеткино»[3].

1926—1927 гг. были годами активной работы Маяковского в качестве сценариста. Находясь в Ялте, он заключил 6 августа 1926 г. договор с ¡ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление) на сценарии двух фильмов: 1) «Дети»— из лагерной жизни пионеров и 2) комедийного полнометражного фильма.

Оба эти сценария, написанные по материалам крымских наблюдений Маяковского (причем в сценарии «Дети» Маяковский использовал некоторые мотивы одного из рассказов О. Генри), были сданы им вскоре по заключении договоров. Режиссер В. Ю. Юнаковский сделал режиссерскую разработку сценария «Дети» под заглавием «Потерянный Джим», но в этом виде сценарий не был пущен в производство. Сценарий перешел к режиссеру А. Соловьеву, который внес в него ряд дополнений и переделок, а затем поставил его в своей разработке под названием «Трое» на ялтинской кинофабрике ВУФКУ (оператором был Альберт Кюн, в главных ролях выступали Юра Крестинский, Шура Будников и Толя Лукашевич). Фильм был выпущен в 1927 г.

Сценарий комедийного полнометражного фильма, по определению Маяковского — «курортная комедия худеющей семейки»[4] — получил название «Слон и спичка» (другие заголовки — «Зарезанный режимом» и «Как похудеть, подзаголовок — «Крымская кинокомедия»). Фильм по этому сценарию не был поставлен.

[1] Журнал «Кинофото» № 4 от 5—12 октября 1922 г.

[2] См., например, эпилог сценария «Сердце кино», установку на приемы кинохроники в сценарии «Как поживаете?», заметку Маяковского в ленинградской газете «Кино» (№ 45 от 7 ноября 1927 г.), заканчивающуюся словами: «Давайте хронику!»

[3] Газета «Кино» № 19 от 11 апреля 1936 г. «В. В. Маяковский и кино».

[4] «Новый зритель» № 35 от 31 августа 1936 г.

Тут же, 17 августа 1926 г., ВУФКУ заказало Маяковскому еще два сценария: «Электрификация» и «Закованная фильмой». 11 октября во время пребывания Маяковского в Харькове был заключен договор на сценарии «Две эпохи» и «Закованная фильмой». Возможно, что сценарий, фигурировавший под заголовком «Электрификация», и сценарий «Две эпохи» — один тот же. Сценарий «Две эпохи» затем стал называться «Любовь Шкафолюбова» (еще один заголовок — «Музейный хахаль»). Что касается сценария «Закованная фильмой», то это была вторая, измененная редакция сценария, осуществленного в 1918 г. Эта новая редакция получила затем название «Сердце кино» или «Сердце экрана». «Любовь Шкафолюбова» и «Сердце кино» поставлены не были.

Маяковский писал в этот период, что киноработа нравится ему «главным образом тем, что ее не надо переводить», нравится как «занятие... интернациональным искусством» и что киносценарист должен быть тесно связан с кинопроизводством [1].

На предложение правления ВУФКУ написать сценарий фильма к десятилетию Октябрьской революции Маяковский ответил согласием и предложил «историйку двух обывательских братцев (возможно, сестер), одновременно бегущих от красных пушек. Один очутился за границей, другой, повиснув на собственных штанах, перелазя забор, волей-неволей сидит в СССР. В дальнейшем развивается история братцев: заграничному до полкартины становится все лучше, нашему — все хуже. Другая половина — «наоборот». Картина талантливо развивается, пока заграничный брат не подает прошения о возврате к оставшемуся братцу. На этой канве можно прекрасно бытово разыграть всю историю наших побед и завоеваний, подведя к апофеозному десятилетию» [2].

В этих словах—первоначальная наметка сценария «Декабрюхов и Октябрюхов». Договор на этот сценарий, был заключен также 11 октября 1926 г. Фильм был осуществлен в следующем году на Одесской кинофабрике ВУФКУ режиссерами Ал. Смирновым и О. Никандер (оператор Н. Гудима, художник В. Мюллер; в главных ролях — М. Цыбульский, Ю. Васильчиков и М. Егорова). Постановка была неудачной; замысел Маяковского не был донесен до зрителя.

Приблизительно в это же время Маяковский совместно с В. Шкловским был привлечен к созданию сценария культурфильма «Евреи на земле», заснятого ВУФКУ по поручению ОЗЕТ, т. е. общества землеустройства евреев-трудящихся (режиссер А. М. Роом, оператор А. Кюн, организатор съемок Л. Ю. Брик). Маяковский работал главным образом над текстом надписей. Кроме того Маяковский принимал участие в работе над сценарием «Инженер д'Арси», написанным для ВУФКУ на тему о борьбе английского империализма за персидскую нефть.

6 июля 1927 г. в Москве Маяковский подписал договор с ВУФКУ на два сценария: «История одного нагана»—«на тему комсомольского быта и упадочнических настроений в комсомоле» и «Долой жир!»—«на тему психологической подготовки обороны СССР». Второй сценарий имел также и другой заголовок: «Товарищ Копытко». В октябре 1927 г. в Киеве был заключен новый договор на те же два сценария, уже сданные в то время Маяковским. Эти сценарии поставлены не были.

Однако ВУФКУ не проявило заинтересованности в продолжении сценарной работы Маяковского, и на этом его связь с украинской кинематографией прекратилась. О том, в каких условиях протекала работа Маяковского в ВУФКУ, свидетельствуют следующие его слова:

«Во всех моих взаимоотношениях со сценарной частью ВУФКУ была сплошная недомолвка. Меня перекидывали от редактора к редактору; редакторы выдумывали не существующие в кино принципы, особые на каждый день, и явно верили только в свои сценарные способности. Думаю, что в отношении художественной части сценариев моя квалификация позволяет мне настаивать на необходимости проведения в картинах и моих сценарных принципов» [4].

Маяковский пытался установить творческий контакт и с другими киноорганизациями, но эти попытки оказались еще менее удачными.

В конце 1926 г. он написал сценарий «Как поживаете?» (подзаголовок — «День в пяти кинодеталях»), принципиальность которого он особо подчеркивал [5]. Сценарий этот носил экспериментальный характер. Маяковский стремился по примеру лучших заграничных фильмов использовать в нем «специальные, из самого киноискусства вытекающие, незаменимые ничем средства выразительности» и, как в кинохронике, «орудовать действительными вещами и фактами [6]. Он предложил сценарий Совкино. Литературный отдел Совкино очень высоко оценил работу Маяковского, однако правление Совкино отвергло этот сценарий, убоявшись новизны творческого метода Маяковского. Сценарий был передан в «Межрабпом-Русь», но и эта киноорганизация его не осуществила (ставить «Как поживаете?» собирался Л. В. Кулешов).

«Межрабпом-Русь» предполагала еще поставить сценарий «Сердце кино», что также не было проведено в жизнь.

29 октября 1927 г. Маяковский в Ленинграде заключил договор с Совкино на сценарий «Позабудь про камин»[7]. Сценарий был принят ленинградской кинофабрикой Совкино и включен в ее производственный план. Ставить его должны были режиссеры Г. М. Козинцов и Л. З. Трауберг, затем он перешел к режиссеру В. Шмидтгофу. Однако этот сценарий также не был поставлен, и Маяковский переработал его в пьесу для театра — феерическую комедию «Клоп»

Через год после постановки «Клопа» снова возникли предположения о постановке «Позабудь про камин» (режиссером был намечен С. Бартенев), но и этим предположениям не суждено было осуществиться.

В бумагах Маяковского сохранилось написанное на французском языке либретто сценария «L'idéal et la couverture» («Идеал и оболочка»). Русского подлинника либретто не удалось найти. Можно думать, что Маяковский во время одной из своих поездок в Париж думал предложить сценарий какой-нибудь французской кинофирме.

После смерти Маяковского два его стихотворения были инсценированы для кино. Московская кинофабрика Союзкино выпустила звуковой фильм для детей «Кем быть» (сценарист О. М. Брик, режиссер В. Л. Жемчужный, художник А. М. Родченко, композитор Арс. Абрамов, оператор П. Зотов, звукооператор Семенов. Фильм поставлен в 1931 г.). В Межрабпомфильме в 1932 г. был поставлен короткометражный звуковой мультипликационный фильм «Блэк энд уайт» (сценаристы А. Коваленко и И. Склют, художники-режиссеры Л. Амальрик и И. Вано, композитор Г. Гинзбург, в роли чтеца К. Эггерт).

Отношение Маяковского к своей работе в качестве сценариста ясно видно из его выступления на диспуте, посвященном критике деятельности Совкино (15 октября 1927 г.). Маяковский говорил:

«Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня. Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность».[8]

---

[1] «Новый зритель» № 35 от 31 августа 1936 г.

[2] Из письма Маяковского к заместителю председателя правления ВУФКУ Б. Лифшицу 29 сентября 1926 г.

[3] Из письма к председателю правления ВУФКУ Воробьеву от 25 июля 1928 г.

[4] Из того же письма.

[5] См. статью Маяковского «Караул». Журнал «Новый леф» № 2 за 1927 г.

[6] Из этой же статьи.

[7] Название этого сценария, посвященного обличению мещанства, явно пародийно: один из обслуживавших обывательскую публику душещипательных фильмов с участием В. В. Максимова и Веры Холодной назывался «Позабудь про камин — в нем погасли огни». Фильм этот был выпущен в 1918 г., т. е. как раз в период, когда Маяковский усиленно занимался кинематографией. Очевидно, этот заголовок ему запомнился.

[8] Сборник «Вокруг Совкино», Москва, 1928 г.

ИЗ ЗАПИСОК СТАРОГО КИНОМАСТЕРА

Ч. САБИНСКИЙ

В сезон 1908/09 г. я работал в Московском художественном театре и в конце декабря этого года был приглашен дирекцией бр. Пате заведывать декоративной частью при постановке фильмов из русской жизни.

Кинематография в то время не считалась искусством, а приравнивалась скорее к балаганам низшего сорта. Но тем не менее какая-то интуитивная тяга победила, и, несмотря на мое увлечение театральной работой с К. С. Станиславским, я все же ушел из МХАТ и принял предложение бр. Пате.

Производство фильмов в России тогда только начиналось. Опыта ни у кого не было, теория отсутствовала, техникой, до крайности примитивной, пришлось овладевать на ходу. Обстановка для этого была далеко не благоприятной. Все достижения засекречивались. Производственные планы были строжайшей тайной. За всеми этими торгашескими «традициями» зорко наблюдали хозяева. Режиссер Ханжонкова не имел права входа на территорию бр. Пате и обратно, и эта разобщенность тормозила развитие, движение вперед.

Первые короткометражные (от 300 до 600 метров) фильмы, скорее сценки-фотографии, в точности копировали тогдашние заграничные ленты. Салонно-альковная мелодрама, лишенная каких бы то ни было проблесков реализма, не требовала от актера и режиссера создания характерных образов. Театральные статисты, лакеи, а иногда и солдаты наряжались во фраки и смокинги и превращались в «графьев и князьев». Красивые кассирши, машинистки и просто девушки без определенных занятий в меру своих сил и умения изображали «хитрых и обольстительных куртизанок». Все это невольно превращалось в пародию на светское общество. Особенно били в глаза «развесистая клюква» и пейзанщина при постановке тех самых фильмов «из русской жизни», с которыми я был связан как художник-декоратор.

Впервые с этим мне пришлось столкнуться на съемках режиссера Метра во время репетиции любовной сцены на завалинке крестьянской избы. С присущей ему экспансивностью, пафосом и жестикуляцией Метр показывал парню поведение любовника: тихо, танцовальной походкой он подошел к девке, не спуская с нее страстно влюбленного взгляда, и, остановившись возле нее, медленно опустился на одно колено. Затем, прижав левую руку к сердцу, полузакрыв глаза, он потянулся к девке, с пафосом произнося по-французски любовные слова. Все это было проделано с необычайной серьезностью, и потому случайные деревенские зрители, не понимавшие сути этой сцены, с удивлением переглядывались. Но я, присев на землю около аппарата, никак не мог удержаться от громкого хохота. Взбешенный нетактичностью моего поведения, Метр потребовал объяснения. Я извинился, но заявил, что если сцена будет сыграна так, как он ее показывал, то у зрителя она вызовет только смех. Оскорбленный режиссер потребовал, чтобы я показал, как именно объясняется в любви деревенский парень. Я показал подчеркнуто грубо, но видимо в общем правильно, так как заслужил одобрение деревенских ротозеев:

— Вот это здорово! Это по-нашенски!

С этого дня Метр постоянно приглашал меня на съемки, где я уже присутствовал не только в качестве художника и консультанта по быту, но и как режиссер. Мне стали поручать постановку и монтаж народных сцен. Так началась моя режиссерская карьера.

Это однако не значило, что я был освобожден от обязанностей художника. Обстановка ателье бр. Пате, желание предпринимателя выжать все соки из своего немногочисленного штата приучили работников к «всезнайству». Выпуская в год до тридцати лент (каждый режиссер делал две картины в месяц), весь аппарат фабрики, правда, без плотников и маляров, состоял не более чем из 10—15 человек. В дальнейшем к нему прибавился постоянный штат актеров первого плана — 8 человек. Никаких художественных советов и сценарных отделов не было и в помине. Предприниматель рассуждал так:

— Вы дайте нам только идею, а наш режиссер уже все другое сам сделает.

И действительно, нашему «режиссеру» приходилось так много делать, что он действительно был тем, что немцы называют «mädchen fur alles». Он в своем лице олицетворял и автора-драматурга, и художника-декоратора, и администратора-антрепренера, и кассира, и собственного ассистента. Если мы к этому добавим, что иногда ему приходилось самому вертеть ручку аппарата и возиться с осветительной аппаратурой, то приблизительно перечислим те функции, которые «магу и волшебнику» режиссеру приходилось выполнять и в ущерб картине и в ущерб своему творческому росту.

Зачастую о своей роли актер узнавал перед самой съемкой, когда ему уже наклеивали усы и бороду и облачали его в соответствующий костюм, который утюжили чуть ли не на нем.

Первые «бои за качество» начались у меня по линии декоративного оформления. В то время в киноателье господствовали писанные декорации, натянутые на подрамники. Совсем как в театре, на холсте трафаретились обои, писались мебель и реквизит, даль в окнах и чуть ли не самые действующие лица. Толщинки в окнах и дверях, наклеивание настоящих обоев, деревянных панелей, лепка из папье-маше и (настоящий переворот!) мебель, расставленная на съемочной площадке, — все это с трудом вводилось в практику. Режиссер Метр, скрепя сердце, подписывал счета за прокат реквизита и бутафории, которыми я обставлял выстроенные декорации, и то только потому, что из Парижа получались похвальные отзывы о моем оформлении.

Постройка декораций оказывалась накладной и громоздкой. Но «голь на выдумки хитра», и в 1911—1912 гг. я впервые у нас в России ввел фундусы из клееной фанеры. Это дало возможность строить многопланные павильоны с несколькими точками для съемочного аппарата. Павильоны были отделаны настолько тщательно, что они привлекали внимание московской художественной публики. Неоднократно Станиславский заезжал к нам в ателье. А декорации к картине «Купленный муж» пересмотрел почти весь город, включая полицеймейстера. Большой успех имела инсценировка пожара 1812 г. для юбилейной ленты к столетию Отечественной войны. Здесь, несмотря на все убожество тогдашней аппаратуры, мне удалось провести по сути дела комбинированную съемку довольно сложного порядка. Большой макет горящей Москвы служил фоном для актеров, изображавших Наполеона и его штаб.

Как я уже говорил, мне в числе прочего пришлось заниматься и драматургической работой: составлять краткие пересказы произведений русских классиков, называемые тогда «сценариумами», с сюжетной наметкой и ориентацией на тех «королей» и «королев» экрана, которые имелись в запасе у предпринимателя. Эти первые инсценировки (короткометражные) представляли собой примитивные книги киноиллюстраций на тему наиболее эффективных и завлекательных эпизодов того или иного произведения, ни сюжетно, ни смыслово не связанные друг с другом. В лучшем случае сохранялось некоторое подобие фабулы, втиснутой в две-три части. Так, например, роман Льва Толстого «Война и мир» был изложен... на двадцати страницах и поставлен в течение одной недели, уложившись в семьсот метров. Так же были инсценированы «Тарас Бульба», «Мазепа» и т. д. Это хищническое освоение классики встретило громкий протест со стороны наиболее культурной части кинозрителей.

Но классики все же были недостаточно сенсационны и злободневны. Например, Ермольев (кстати сказать, человек культурный, знавший три языка) не пожелал ставить «Пиковую даму» из-за названия. Главное, чтобы афиша была зазывающая. За хорошее название, вроде «Купленный муж», «Любовь сильна не страстью поцелуя», «И сердцем, как куклой, играя, он сердце, как куклу, разбил», «Пила вино и хохотала» и т. д., назначались денежные премии.

Ряд писателей, интересовался кино и давал свое согласие на инсценировку произведений. Позже А. Н. Толстой был председателем репертуарной комиссии Скобелевского комитета. Все эти писатели делали робкие попытки поднять в кино социальные темы, правда, в своем, буржуазно-либеральном разрезе. Они предлагали сценарии без обязательной любовной интриги, без традиционного треугольника. Таковы были, например, «Андрей Кожухов» Степняка-Кравчинского (тема историко-революционная), антирелигиозный «Савва» Леонида Андреева, «Рабочий Шевырев» Арцыбашева — лента о подпольщике-революционере. Надо отметить, что в культурном и осмысленном использовании писательских сил (да и вообще в развитии русской дореволюционной кинематографии) сыграл немалую роль кинопредприниматель Тиман. Он поставил производство на широкую ногу, считая, что качество окупится, и в 1912—1913 гг. начал привлекать крупных творческих работников из театрального мира. Среди них был Всеволод Эмильевич Мейерхольд, поставивший «Портрет Дориана Грэя» — значительное по тому времени полотно. Долго велись переговоры с К. С. Станиславским, Немировичем-Данченко, Сумбатовым-Южиным и др. Начинания Тимана заставили подтянуться Ханжонкова, Ермольева и остальных предпринимателей. Мы, коренные киноработники, пользуясь этим, перешли в наступление по всей линии. Киноаппарат был наконец сдвинут с неподвижной точки (1,5 метра высоты объектива от земли и 6 метров от первого плана)и начал гулять за актером по павильону. В костюме, гриме, декорации появился тот отпечаток пока еще примитивного реализма, который определил стиль русской бытовой ленты, отличной от заграничных фильмов по манере и технике. Режиссеры пытались экспериментировать, и, например, такие картины, как «Жизнь в смерти» или «Кокаинистка», были поставлены в сукнах для выделения игры актера. Впервые начало применяться обыгрывание деталей и обстановки для раскрытия человеческого образа.

Но, разумеется, в огромном большинстве случаев творчество было парализовано необходимостью придерживаться рамок и границ, переступать за которые ни в коем случае не разрешалось. Лицо кинопродукции все же определялось доходными инсценировками модных песенок и уголовно-приключенческих романов. Так, например, «Сонька-золотая ручка» — картина, действительно мерзкая во всех отношениях, сделалась чуть ли не поговоркой. Если автор приносил сценарий, противоречивший хозяйским вкусам, ему со снисходительной улыбкой возвращали рукопись:

— Что вы, батенька, это вы в театр снесите или напечатайте. Нашей публике этим не угодишь. Ей «Соньку» подавай.

Наиболее наглядно выразились эти тенденции в знаменитом ермольевском методе составления производственного плана. Делалось это без преувеличения следующим образом:

Созвав трех своих режиссеров, Ермольев задает вопрос:
— Ну, что дальше будем ставить?

Изможденные, измученные режиссеры после десятка (каждый) поставленных за полгода лент — молчат. Оглядев их поникшие головы, Ермольев кричит единственному на фабрике помрежу:

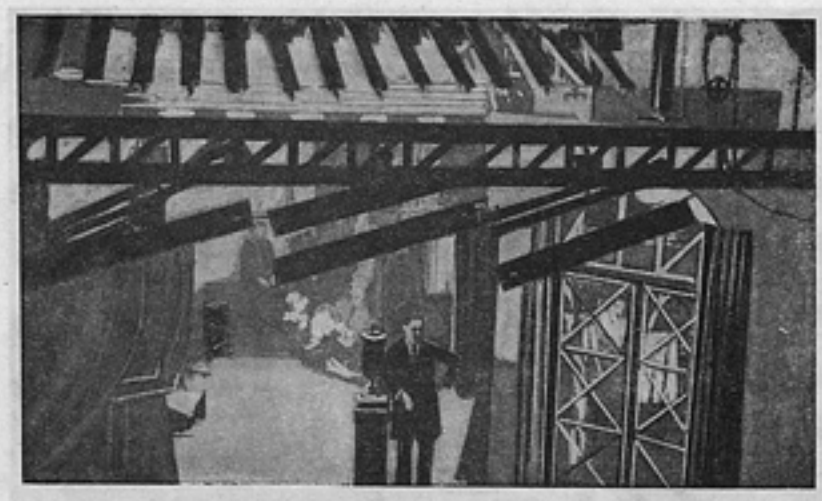
— Козлов, дай-ка песенник!

Режиссеры переглядываются, а Ермольев пресерьезнейшим образом смотрит оглавление, затем, перелистав страницы и восстановив в памяти текст, составляет тематический план, распределяя на каждую песню двоих штатных актеров.

Больше двух «королей» показывать в картине было невыгодно. И лишь в исключительных случаях, как, например, в юбилейной ленте Чардынина «Сказка любви дорогой», Вера Холодная играла с целыми пятью партнерами, причем одного «короля» пришлось взять напрокат

Кадр из кинодрамы «Вот мчится тройка почтовая по Волге-матушке зимой». Производство Ермольева. Декорация Ч. Сабинского

Кадр из фильма «Живой труп». Постановка Ч. Сабинского. На фото: арт. В. Холодная и арт. В. Максимов



Павильон фирмы бр. Пате, в котором производились с'емки «Русской золотой серии»

Режиссер П. Чардынин и арт. Вера Холодная на с'емке

у другой фирмы, где он работал, за что, разумеется, предпринимателю уплатили солидные суммы.

Но не всегда план, составлявшийся подобным образом, осуществлялся целиком, ибо режиссеры начинали протестовать, отвоевывая себе лучший материал для постановки. Тут обычно начиналось уговаривание и обхаживание со стороны Ермольева. Он как никто умел использовать все слабые струны каждого своего работника. Недаром рабочие называли его «обходительным хозяином». У многих из них он крестил детей, знал семейное положение всякого и играл на этом. Все средства пускал он в ход, чтобы полнее использовать своих работников и расширить дело. Ко мне, например, Ермольев применял такой метод. Зная, что я рассматриваю каждую свою постановку как последнюю и готовлюсь уходить, он праздновал сдачу картины ужином в ресторане, конечно, с выпивкой. И в этой, якобы не деловой, обстановке так настраивал меня, что тут же, в ресторане, на обратной стороне счета, а иногда на манжете писался сценарий или скорее план съемки. А под утро, возвращаясь домой, он завозил меня на фабрику. Мы заказывали декорации, помрежу давали задание о вызове актеров, затем «заботливый» Ермольев отправлял меня домой, а в 12 часов дня я уже снимал фильм, придуманный ночью, во время «прощальной» попойки. Через две недели (только боевики делались два-три месяца) зрителю подносилась эта очередная продукция, мгновенно забывавшаяся, но приносившая солидный барыш. А режиссер, несмотря на все усилия вырваться, втягивался в конвейер двухнедельных постановок и, считая их десятками, даже сотнями, становился набившим руку ремесленником. Та же опасность угрожала и актерам. Недаром они с такой неохотой отвечали на первые попытки привлечения их в киноателье. Сниматься считалось делом анти-художественным и зазорным. Так, например, крупный актер Малого театра Н. О. Васильев после длительных уговоров подписал наконец контракт, и то будучи в нетрезвом состоянии, а переступил впервые порог киноателье предварительно для храбрости, а может быть с отчаяния изрядно выпив.

В. Н. Давыдов, когда ему в 1911 г. предложили сниматься в кино, категорически отказался, заявив следующее:

— Мне неудобно перед моими многочисленными учениками драматических курсов кренделить для кинопьес наряду с Максом Линдером.

И кинематограф волей-неволей начал искать свои кадры Их составляли и кинонатурщики, усвоившие требования объектива, и сравнительно молодые артисты театров, порвавшие с родной почвой и целиком отдавшиеся экрану. Так выдвинулись герои знаменитой «Русской золотой серии» — Вера Холодная, Максимов, Мозжухин, Рунич, Полонский, Хохлов и т. д., завоевавшие в годы войны популярность у зрителей.

Не имея возможности говорить о всех, остановлюсь на примере Веры Васильевны Холодной, чей путь был наиболее типичен и показателен.

Летом 1914 г. в павильоне фирмы В. Д. Талдыкин и К⁰ (за Донским монастырем) состоялась первая проба В. Холодной.

Это были дни, когда только что разразилась война. Кинофирмы бросились наперерыв прославлять Козьму Крючкова. Верой Холодной при таких условиях никто не заинтересовался, и русская кинематография едва не потеряла возможности возвести на престол свою будущую «королеву».

Но война затягивалась, приток заграничных лент значительно ослаб, и кинодельцы поняли, что наступил благоприятный случай для удовлетворения своими силами «художественных запросов» зрителя. А запросы эти, породившие в другой области искусства — на эстраде — песенки Вертинского, как нельзя более соответствовали возможностям Веры Холодной. В ателье Ханжонкова в начале 1915 г. состоялось ее первое выступление в «Песне торжествующей любви», сразу создавшее ей славу. Манера и стиль были безошибочно найдены и с небольшими вариациями продержались на экране до 1918 г. — конца буржуазного русского кино.

В чем же тайна исключительного успеха Веры Холодной?

Во-первых, она оказалась прекрасной моделью для кинематографического аппарата, соответствующей эстетическим вкусам буржуазно-мещанской публики. Применяясь к малой опытности начинающей киноартистки, покойный режиссер Э. Ф. Бауэр обходил все слишком трудные для нее задания, упрощал ее роли, разлагая их на ряд переживаний в позах и примитивном выражении.

Нелишне напомнить при этом, что многие технические приемы, неотъемлемые впоследствии от русской психологической картины, впервые были применяемы Э. Ф. Бауэром именно с этой целью. Таковы, например, крупные планы. Еще раньше русская кинематография заразилась как обязательной модой американскими планами и монтажом. Бауэр чуть ли не с «Песни торжествующей любви» применял крупное фотографирование для выявления интимных переживаний Веры Холодной.

Дело в том, что Вера Холодная не могла и не умела передавать сложных психологических нюансов, и поэтому Бауэру приходилось разлагать всю сцену на отдельные, не связанные переходами моменты. Например: 1) смех, 2) спокойная маска, 3) грусть, 4) слезы, 5) рыдание. Между этими разорванными психологическими кусками вставлялись для перебивки пейзажи, вазы, тучи и т. д. В результате всех этих ухищрений начинающая неопытная артистка была воспринята зрителем как художественная сила, как самодовлеющая ценность.

Второе — самый образ, вернее, стандарт, созданный В. Холодной. Стандарт, так как артистка не только многократно играла самое себя, но и старательно подчеркивала это. Например, играя в «Живом трупе» цыганку Машу, она, несмотря на все мои требования, никак не желала менять прическу (сделать вместо хохолка — челку), буквально плакала несколько дней подряд, боясь... что публика ее не узнает.

И когда ее индивидуальные данные отвечали объективной характеристике изображаемой героини, Вере Холодной удавалось создавать запоминающийся образ. Именно такой была Валерия в «Песне торжествующей любви» — ее первая большая роль на экране. В других случаях однако выявилась недостаточная разносторонность артистки. И когда все та же Валерия вспоминалась и в «Демимонденке», и в «Шахматах жизни», и в даме

буржуазного света в «Жизни за жизнь», то такое единообразие манеры становилось уже досадным. Манера же эта состояла в том, что Вере Холодной был совершенно чужд активный, драматический порыв сильных страстей, воля к борьбе. Она изображала утонченную женщину, «больную тоской и любовью», как писали рецензенты тогдашней киногазеты в специальном номере.

И Вера Холодная как никто другой отвечала на требования, предъявляемые киноавторам и режиссерам от имени их постоянной аудитории.

«Как ни одно искусство, кино обладает возможностью стирать грани между действительностью и сновидением. Настоящее призвание кино — уводить человека из мира серой обыденщины и погружать его в царство грез и забвений. Пусть театр отражает правду жизни. Мы же, кинозрители, зовем экзотику обмана, иллюзии красивых сказок и наркоза, таящихся в нас самих...» (Анна Ли. «Киногазета». Начало 1918 г.).

Наконец, немало способствовала поддерживанию популярности чисто количественная сторона дела. Картины с Верой Холодной и ее партнерами выбрасывались на экран пачками. За 3 года их было поставлено более 30. Несколько фильмов с ее участием, как правило, шло одновременно. Например, в апреле-мае 1918 года (когда дела киностудий уже пошли на убыль) было выпущено... 5, точнее, 6 картин с Верой Холодной: «Сказка любви дорогой» в двух сериях, «Живой труп», «Женщина, которая изобрела любовь», «Последнее танго», «Человек-зверь» Золя.

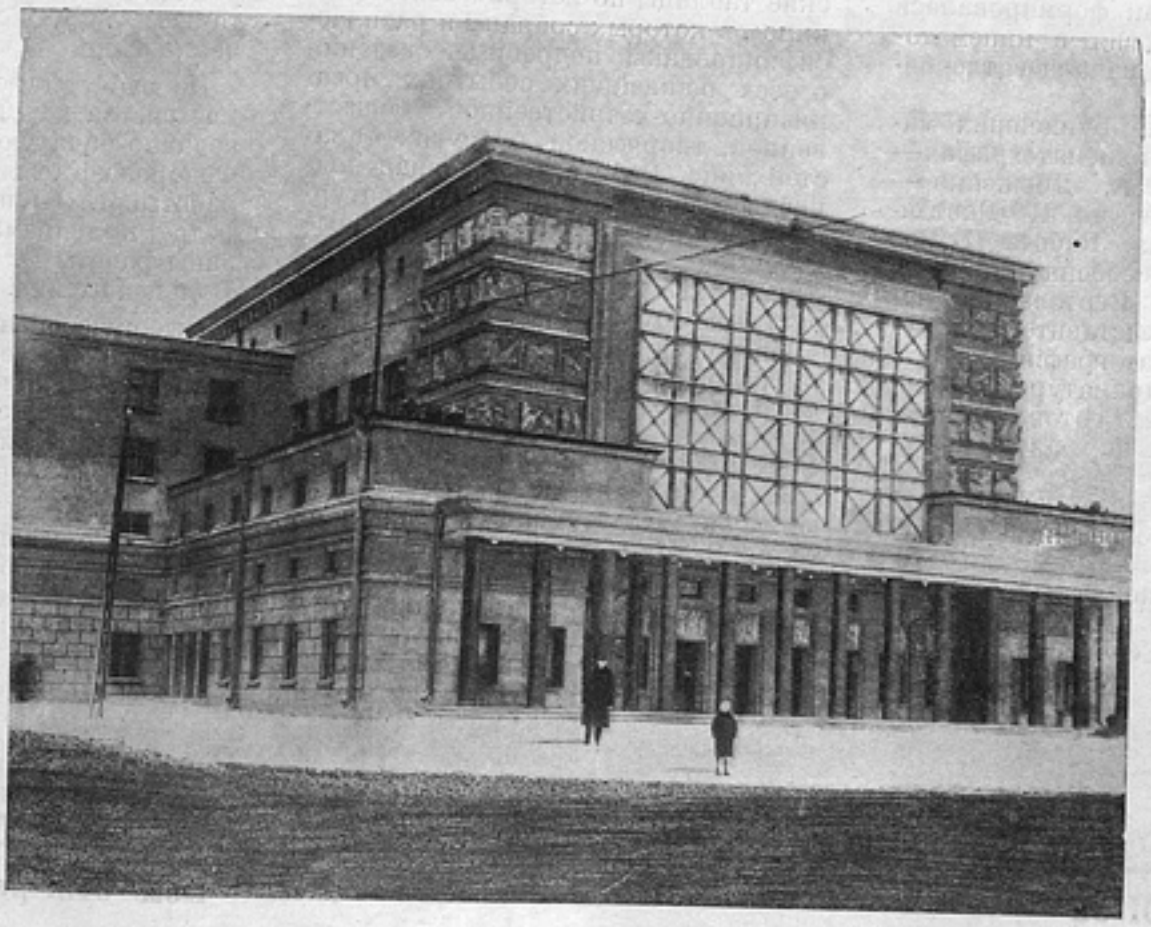
Разумеется, такая изматывающая работа шла в ущерб качеству. Ханжонков, а впоследствии Харитонов заставляли Холодную сниматься, а зачастую просто позировать в мало подходящих, а иногда и явно халтурных лентах. Но дело было сделано — «любимцы публики» не сходили с экрана, покупая это дорогой ценой — отсутствием творческого роста и чем дальше, тем большей штамповкой ролей.

Так, например, Мозжухин всегда тяготел к характерным ролям, и они ему удавались, о чем говорит, например, хотя бы труднейший образ «Отца Сергия». Но над характерной ролью надо было долго работать, да и публика предпочитала видеть «короля» в качестве салонного героя, а не с бородой, — не в типичном, но не бьющем на внешнюю красивость гриме.

Та же участь постигла и прочих артистов «золотой серии» — ведущий авангард той кинематографии, которая погружала зрителя в «царство грез и забвения».

Революционные события прервали их карьеру в самом расцвете славы и популярности. Не с пустым местом, а с крепко сколоченным враждебным лагерем кинопредпринимателей, прокатчиков и любимых героев киноэкрана, с кинематографией, имевшей свое очень определенное лицо и солидные позиции, пришлось столкнуться в начале 1918 г. товарищам, проводившим национализацию кинематографии. Революция и гражданская война прервали карьеру Веры Холодной, первой и последней «королевы» русского буржуазного кино, и похоронили навеки ее кинокоролевство. Многие его столпы бежали на юг к белым, а затем вместе с ними за рубеж. Студии Ханжонкова, Ермольева, Тимана, Харитонова перешли в руки Кинокомитета. Впервые представлялась возможность осуществить свои заветные чаяния и творческие замыслы, так долго находившиеся под спудом и не получавшие полного выражения. И если практика и чуждые установки дореволюционной русской кинематографии были обречены на гибель, то тем радостнее было осуществлять свои лучшие мечты под знаменем молодой советской кинематографии, не во славу хозяйского чистогана, а для пользы народной. Гардин, Ивановский, Максимов, Протазанов, Перестиани и многие другие передовые работники киноискусства пошли по этому пути, и многое из их опыта пригодилось и еще пригодится в борьбе за сюжетную актерскую реалистическую кинокартину, безуспешно искоренявшуюся теоретиками киноформализма. Все, о чем лишь мечталось в далекие дореволюционные годы, — подлинно творческая работа с писателями, связь с мастерами других искусств, возможность глубоко и тщательно вынашивать образы, а главное — зритель, подлинно массовый народный зритель — все это, несмотря на 180 поставленных картин, заставляет меня с новой силой работать, двигаться вперед на почетном поприще советского кино.

Выборгский дворец кино в Ленинграде. Авторы проекта архитекторы Гегелло и Кричевский



ХРОНИКА

В государственном институте искусствознания

Н. Иезуитов продолжает работу над капитальным трудом по истории советского кино. Начатая в 1935 г., работа Н. Иезуитова должна быть закончена к концу текущего года. Книга Н. Иезуитова должна явиться первым капитальным исследованием по истории советского кино, основанным на единой концепции становления социалистического реализма в нашей кинематографии.

Режиссер В. Пудовкин пишет книгу «Режиссерский опыт». Эта работа должна осветить ряд теоретических и практических проблем, стоящих перед творческими работниками кино, рассказать о режиссерском опыте автора «Матери», «Конца Санкт-Петербурга» и других фильмов.

Проф. И. Иоффе работает над теоретическим проблемным исследованием «Живопись и кино».

Э. Арнольди продолжает разработку вопросов, связанных с развитием кино на Западе. Его исследование посвящено проблеме актера в буржуазном кино. Оно будет состоять из ряда очерков о наиболее крупных и интересных актерах западного и американского кинематографа.

Над исследованием об эволюции фашистского фильма работает Н. Ефимов. Его работа должна вскрыть корни фашистских течений в западном кино, в частности в германском, показать, как формировалась фашистская идеология в кинематографии задолго до начала гитлеровской диктатуры.

Творчеству двух крупнейших мастеров советской кинематографии— Дзиги Вертова и А. Довженко — посвящены монографии И. Ростовцева и Я. Бобрика. Работа И. Ростовцева затронет особенно детально творчество Дзиги Вертова как наиболее яркого представителя документальной кинематографии.

Монографию о драматургии засл. деят. иск. Н. Зархи готовит Бандарина, о творчестве нар. арт. В. Гардина — В. Ждан.

Исторический обзор русской буржуазной кинематографии заканчивает Б. Каламаров.

А. Чирков закончил теоретическое исследование драматургии звукового фильма. Сейчас А. Чирков готовит библиографический обзор литературы, посвященной проблеме кинодраматургии.

Ряд законченных работ научных сотрудников ГИИСа уже находится в печати. Так Кинофотоиздат принял к изданию книги: Э. Арнольди — «Очерки по истории западного кино», «Творчество В. Пудовкина», проф. И. Иоффе — «Звуковое кино как новый вид синтетического искусства».

В юбилейном сборнике ГИИСа, посвященном Пушкину, печатается работа Н. Ефимова «Три этапа в экранизации Пушкина», раскрывающая классовую борьбу в кино вокруг экранизации произведений великого русского поэта.

В научно-исследовательском секторе ВГИК

Для осуществления более тесной связи между научной и учебной работой вся исследовательская работа теперь ведется через кафедры и в непосредственной увязке с учебной работой ВГИК.

Закончен приемкой и получил одобрение специальной комиссии ряд исследовательских работ НИС за 1935 г. Среди них значительный интерес представляет ряд научно-вспомогательных работ по библиографии, фильмографии, по истории советского и зарубежного кино и т. д. Исполнители: А. Е. Новогрудский, И. В. Соколов, О. Л. Анохина, М. Н. Иорданский, Л. Р. Бурбис, А. И. Вёнгерова и др.

Следует также отметить работу Вен. Вишневского «Синхронистические таблицы по истории советского кино», в которых собраны и расклассифицированы подробные сведения о всех важнейших событиях организационно-хозяйственной, общественной, творческой и других областей кино. Работа, снабженная подробными указаниями на литературные, архивные и тому подобные источники, охватывает первое пятилетие (1917—1922). В текущем году «таблицы» будут доведены до 1931 г.

Предназначена к опубликованию также работа Б. Мартова — «Очерки по истории профдвижения киноработников».

В текущем году будут закончены «Очерки по истории советского кино периода 1917—1921 гг.». Исполнители: Б. И. Мартов и В. С. Россоловская. Период 1922—1924 гг. будет исследоваться М. К. Никаноровым и В. М. Яворченко. Эти работы—первая попытка создания научно-исследовательских и учебных пособий для прохождения курса истории кино в ВГИК.

Интерес представляет также диссертация В. С. Россоловской о русской кинематографии эпохи февраля, защита которой состоится в самое ближайшее время. Работа будет опубликована.

Из теоретических работ НИС необходимо указать уже принятую комиссией и подготовляемую для печати работу проф. А. А. Федорова-Давыдова. В ближайшее время заканчивается другая работа из этого же раздела — «Творческие пути советских киномастеров», посвященная творчеству В. И. Пудовкина, в разработке которой кроме проф. Федорова-Давыдова принимают участие также А. Д. Головня, В. Д. Марченко и др.

Из работ кафедры операторского мастерства на 1936 г. надо отметить недавно начатую работу проф. А. А. Федорова-Давыдова «Пейзаж в кино», работы В. Нильсена и др. По кафедре кинодраматургии запланированы работы В. И. Туркина и В. М. Волькенштейна.

Высокую оценку крупнейших специалистов-психологов получила работа Н. Никифоровой «Киновосприятие зрителей». Эта работа по всей вероятности будет опубликована в одном из сборников НИС «Киноведение».

На-днях выходит в издании «Кинофотоиздата» сборник статей о «Чапаеве», подготовленный НИС в 1934—1935 гг.

Отв. ред. К. ЮКОВ **Пом. отв. ред. С. ГИНЗБУРГ**

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

УКРАИНФИЛЬМ

закончила производством

и выпускает на экраны Союза звуковой художественный фильм по одноименному роману А. Авдеенко „Я ЛЮБЛЮ“

Автор сценария А. АВДЕЕНКО

Режиссер Л. ЛУКОВ. Директ. пр-ва С. БАБАНОВ.
Художник М. УМАНСКИЙ. Оператор И. ШЕККЕР
Звукооперат. . БАБИЙ. Композит. И. ШИШОВ.
В главных ролях нар. арт. респ. В. ГАРДИН, засл. арт. респ. И. ЧУВЕЛЕВ
Артисты: А. ЧИСТЯКОВ, А. ЕГОРОВА, А. КУЦ, Н. УЖВАЙ

50

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
15 ИЮЛ 1936
ВСЕС. КН. ПАЛАТ. ПОЛУЧЕНЫ

✓ М4820

23 ИЮЛ. 1936

Цена 3 р. 50 коп.